



ISTORIA
TIMPULUI
PREZENT



Alexandru Matei

O tribună captivantă



**Televiziune, ideologie, societate
în România socialistă
(1965–1983)**

*Curtea
veche*

ISTORIA TIMPULUI PREZENT

Colecție coordonată de
ADRIAN CIOROLIANU

Volum apărut cu sprijinul
Institutului de Investigare a Crimelor Comunismului
și Memoria Exilului Românesc

ALEXANDRU MATEI s-a născut la 11 aprilie 1975 la București. Este licențiat al Facultății de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București, unde a urmat de asemenea un masterat în antropologie culturală. Este doctor în literatură franceză contemporană, la Universitatea din București și la École des Hautes Études en Sciences Sociales din Paris (2007). Între anii 2003 și 2006 a beneficiat de o bursă doctorală oferită de Guvernul Francez. A avut alte burse și rezidențe, toate în Franța și România, între 2009 și 2013. În prezent, este lector doctor la Departamentul de Limbi Moderne Aplicate din cadrul Universității Europei de Sud-Est Lumina și bursier New Europe College. Predă cursuri de Teoria literaturii la Universitatea din București. Semnează studii, eseuri și articole de teorie literară și de istoria televiziunii române în numeroase reviste culturale din țară și din străinătate. Este colaborator permanent la revistele *Observer cultural* (începând cu anul 2000), *Dilema veche*, *România literară*, *Bucureștiul Cultural*. Deține rubrica de teorie literară în revista *Astra*, de la Brașov. În 2008 publică volumul de eseuri *Ultimele zile din viața literaturii* (Editura Cartea Românească), care primește Premiul Asociației de Literatură Generală și Comparată din România. În același an, obține locul I în topul celor mai buni esești români organizat de revista 22. A mai publicat volumul *Mormântul comunismului românesc. „Romantismul revoluționar” înainte și după 1989* (IBU Publishing, 2011) și *Jean Echenoz ou la distance intérieure* la editura Harmattan (2012). Cartea de față reprezintă rezultatul cercetării întreprinse în cadrul „Programului postdoctoral pentru formare cercetători în științe” (ID: POSDRU/89/1.5/S/58852), la Centrul de Excelență în Studiul Imaginii din București, octombrie 2010 – martie 2013.

ALEXANDRU MATEI

O tribună captivantă

Televiziune, ideologie, societate

în România socialistă

(1965–1983)



BUCUREȘTI, 2013

Propagande din toate regimurile, uniți-vă!

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

MATEI, ALEXANDRU

**O tribună captivantă : televiziune, ideologie, societate
în România socialistă : 1965-1983** / Alexandru Matei ; pref.:
Adrian Cioroianu. – București: Curtea Veche Publishing, 2013
ISBN 978-606-588-634-6

I. Cioroianu, Adrian (pref.)

654.197(498)''1965/1983''

Coperta: S.C. TRI DESIGN S.R.L.

© CURTEA VECHE PUBLISHING, 2013
pentru prezenta ediție

ISBN 978-606-588-634-6

O singură fereastră și mai multe povești

În urmă cu câțiva ani, în pauza unui curs de master de la Facultatea de Istorie din București, dl Matei m-a făcut părtaș la interesul său pentru instituția Televiziunii Române. Am stat de vorbă preț de un sfert de oră pe un culoar al clădirii de la etaj, în apropierea unei ferestre deschise. Am avut inspirația de a-i spune că o istorie a televiziunii de stat din România ar fi o carte de mare interes. Iar acum, iată că vorbim chiar despre așa ceva.

Pentru că, în clipele ei bune sau în clipele ei rele, Televiziunea Română chiar aceasta a fost: o fereastră spre lume. Uneori deschisă mai larg, alteori abia crăpată. Și, după cum acest volum s-a născut într-un fel pe un hol de facultate, trebuie spus că și televiziunea națională tot în Universitate a debutat: primele experimente TV din România s-au făcut în anul 1925, într-un laborator al Universității bucureștene. Mai apoi, după ultimul război mondial (și după comunizarea țării), inaugurarea unei televiziuni naționale a devenit sarcină de partid — și una dintre obligațiile *primului plan cincinal* din anii 1951-1955. În pregătirea zilei de 23 August 1955, o transmisie experimentală de câteva ore a avut loc dintr-un local al Poștei din Vitan. Iar prima emisiune „adevărată” a avut loc în noaptea de Revelion a anilor 1956-1957. Primele studiouri instalate au fost cele din strada bucureșteană Molière (clădirea din Calea Dorobanți a fost inaugurată în 1968 — fiind atunci unul dintre cele mai moderne sedii de televiziune din Europa); primul personaj politic care a apărut la TV, în acea ultimă noapte a lui 1956,

a fost Petru Groza — fost prim-ministru și, pe-atunci, președinte al Marii Adunări Naționale.

A spune că TVR a fost o fereastră spre lume este doar o constatare, deși uneori ascunde și un compliment. Într-o societate închisă, în care o subțire minoritate avea ocazia să treacă dincolo de granițe, în lumea liberă, Televiziunea a fost o deschidere spre ce se întâmpla în jurul nostru. Pentru unii români, ea a fost nu numai principala fereastră spre lume, ci chiar și singura. Într-o vreme în care niciunul dintre noi nu visam că vor exista posturi gen Discovery sau National Geographic, TVR avea emisiunea *Teleenciclopedia*, astăzi clasică. Într-o vreme în care nu bănuiam că vor exista canale ce vor difuza numai filme polițiste, TVR difuza, sâmbăta seara, seriale cu detectivul Kojak sau inspectorul Colombo. Și, într-o vreme în care nimeni n-ar fi pariat pe succesul telenovelelor, majoritatea românilor — dacă nu toți — au urmărit, seară de seară, la finele anilor '70, teribilele aventuri ale familiei Ewing din Dallas.

Dar televiziunea acelor ani nu a fost numai *entertainment*. Astăzi, reluările cu programe de divertisment din anii '70 au mereu *rating* bun — și, pentru ochiul cât de cât familiarizat cu ceea ce se făcea în Occident în acei ani, realizările de atunci ale regizorilor & actorilor români sunt chiar meritorii. Totodată, televiziunea mai însemna ceva: ideologie și politicizare, manipulare a Istoriei și — mai ales în anii '80 — un sinucigaș cult al personalității *Conducătorului*. Istoria Televiziunii Române este semnificativă pentru evoluția (sau involuția) regimului comunist din țară: după deschiderea din anii '60 a urmat noua iarnă ideologică a anilor '80. Simplul fapt că trecerea timpului a adus — în programele TVR — depreciere, și nu ameliorare, spune totul despre mersul României spre comunism.

Pentru a povesti toate acestea — și multe altele, după cum veți vedea —, nu-mi pot imagina un autor mai potrivit decât Alexandru Matei. Autorul acestui volum are tot ce-i trebuie pentru o asemenea istorie: are talentul calm al unui spirit mobilat, după cum are și relaxarea unei generații mai tinere. A avut curiozitatea de a explora o mulțime de surse — de la reviste sau cărți și până la personajele pe care le-a intervievat —, după cum are ironia necesară și neabrazivă în a redesena peisajul

de ansamblu al uneia dintre cele mai importante instituții ale României din secolul XX.

Urmează o carte bună și bine scrisă; veți zâmbi uneori, iar altă dată zâmbetul va fi amar. Povestea televiziunii noastre între anii '60 și '80 este, pentru mulți români, parte din povestea lor. Îi doresc cărții să ajungă în cât mai multe mâini, spre lauda autorului și a delicatei teme alese de el.

Adrian Cioroianu
septembrie 2013

Cuvinte înainte

Încep cu o anecdotă reluată de o cercetătoare slovenă, Sabina Mihelj, care predă la Loughborough University, într-un excelent articol numit *Television Entertainment and the Yugoslav Sixties*¹. În 1959, Hrușciiov se întâlnește cu Nixon la *American National Exhibition*, în Moscova. După ce vorbesc ei ce vorbesc despre cursa înarmărilor, Nixon își surprinde gazda: „Auziți, domnule Hrușciiov, n-ar fi mai bine să ne întrecem în calitatea mașinilor de spălat mai degrabă decât puterea proiectilelor?”

E limpede că provocarea era una capitalistă, una căreia socialismul nu i-a găsit niciodată replica. În mizele mari, socialismul a încercat să combată capitalismul într-o întrecere evident capitalistă, dar pornind de la un dat mult inferior celui occidental. Faptul că a capotat este iarăși de netăgăduit, și e bine că a făcut-o la timp, pentru ca lumea lui Nixon să poată sorbi vreme de câteva decenii din cupa victoriei astăzi ciobită și uscată. Lucrurile trebuie reluate însă pe firul desfășurării lor. Știm astăzi că, după teroarea stalinistă, coincidentă cu cea nazistă și care marchează vârful modernității politice europene, regimurile socialiste și-au dat un răgaz, „thaw era”, „dezghețul”, absolut necesar legitimării populare a ceea ce începuse atât de brutal și inuman. Repede, liderii țărilor socialiste au înțeles că orice relaxare a presiunii politice echivalează cu sfârșitul unui regim al cărui ideal esențial era formarea și multiplicarea unui om nou, desprins de servituțile naturale ale omului însuși. Hrușciiov, Tito la începutul anilor 1970 în Iugoslavia, Edward Gierek în Polonia, în anii 1970, și desigur URSS în 1956, în Ungaria, și în 1968 în Cehoslovacia, fiecare în alt

fel, și-au dat seama că socialismul nu poate rezista decât în constrângere, și că numai omul nou poate legitima socialismul. Dincolo de minciunile și samavolniciile regimurilor pretins populare de după 1945 din Europa de Est, a fost evident că oamenii nu se pot ridica cu de la sine putere la ipostaza omului nou pentru care fusese gândit comunismul. Nu-i vorbă că, citind opinii conservatoare din zilele noastre, nici capitalismul n-a fost, se pare, gândit pentru om așa cum apare el în viața de zi cu zi.

În toată această poveste a descoperirii „feței umane” a socialismului, de-a lungul anilor 1960 și, apoi, în majoritatea țărilor din blocul estic, după 1985, cultura de masă a jucat un rol esențial, despre care nu s-a vorbit mai deloc în lucrări serioase. Când spun „cultură de masă”, mă gândesc atât la industria culturală tematizată de Școala de la Frankfurt, la o versiune urbană a „culturii populare”, cât și la definiția ei din socialism, anume de cultură înaltă difuzată în mase prin carte, presă scrisă, radio, televiziune, cinematograf și teatru².

Nu putem disocia semnificația culturală a televiziunii socialiste de momentul istoric al apariției ei, după moartea lui Stalin. Televiziunea se naște mai puțin ca mediu de propagandă, așa cum fusese radioul în perioada interbelică (vezi textele lui Adorno despre radio în vremea regimului nazist), ci ca loc virtual al unui spectacol generator de solidaritate națională, comunitară, cotidiană, înainte de a deveni locul separării prin excelență de lume, cum se întâmplă astăzi. Televiziunea, trebuie spus de la bun început, nu putea fi un mediu de propagandă ideologică directă, pentru că imaginea nu poate fi mai puțin ambiguă decât fraza sau cuvântul. Se poate spune, simplist și brutal, că „civilizația imaginii” a distrus pretenția accederii la adevăr exclusiv prin limbaj, care este pretenția ideologiei postluministe. Tocmai de aceea, convertirea televiziunii în mediu de propagandă politică, într-o lume aflată în plin proces de interconectare, a fost pretutindeni un eșec. Nimeni nu se îndoiește de forța tăcută a televiziunii, cel puțin înainte de fenomenul social al internetului, dar toată lumea știe că, plecând să „se uite la televizor”, oamenii se risipesc fizic, pentru a gândi și vedea în cele din urmă la fel, fără să știe unii de ceilalți. Pe cât de puternice ideologic au fost emisiunile de divertisment

și filmele din programele de televiziune ale anilor de socialism, pe atât de neputincioase erau emisiunile explicit consacrate politicii zilei, figurilor cuplului conducător, promovării discursului oficial, saturat de formule înghețate excluse din orice schelet argumentativ. Regimurile socialiste au înțeles greu, iar în unele cazuri, cum e cel al României, deloc, paradoxul aparent al discursului mediatic, altminteri atât de litotic exprimat de McLuhan: mediul este mesajul. Cu toate acestea, profesioniștii televiziunilor socialiste, atât cât au fost lăsați, au încercat imposibilul: să informeze, să emancipeze, să servească publicul telespectator dar și decidenții politici, să manipuleze cu grijă, să ascundă prezența cenzurii care le interzicea să-și ducă la bun sfârșit misiunea și dorința ultimă: aceea de a produce emisiuni cu audiență fără încălcarea unor praguri — de gust, educație, cultură — specific, să le spunem, european-occidentale.

Există un discurs românesc al culturii de masă, în accepțiunea ei superficială și generală, în sensurile ei de cultură urbană de import dar și de cultură suburbană de frontieră, purtată de vehicule de difuzare cu acces ușor, constructoare de valori etice, estetice și economice împărtășite deopotrivă de statul postluminist și de ideologia capitalistă a acumulării și eliberării afectelor. Odată cu urbanizarea rapidă a satului, televiziunea română a refuzat recuperarea culturii underground populare — încă o refulare ale cărei efecte au izbucnit la sfârșitul anilor '90.

Dacă ni se pare că putem vorbi despre o cultură de masă oficială, în socialism, ne înșelăm. Dacă ni se pare că această cultură este un discurs rezistent în sens explicit la politica oficială, ne înșelăm și mai mult. Atât „rezistența prin cultură” (de masă) cât și „cultură de masă oficială” sunt sintagme care de unele singure nu spun nimic. Pentru că operele artistice de calitate nu erau difuzate, atunci când acest lucru se întâmpla, în mod expres împotriva regimului, iar ceea ce se vedea la televizor din Festivalul „Cântarea României” era pură butaforie. Există artă politică proastă și atunci când e bine orientată politic, după cum există interpreți de valoare care performau la „Cântarea României”. Discursul culturii de masă din România socialistă trebuie căutat în reviste, la radio, la televiziune, uneori în ziare, uneori în cărți de literatură sau (mai ales) publicistică,

în filme și în teatru, în sălile polivalente și pe stadioane, dar nu trebuie presupus că acesta se desfășoară conștient. Seria *Liceenilor* reprezintă un discurs cultural în care dimensiunea ideologiei „de sus” intra în dialog cu cea a ideologiei „de jos”, cu complexele culturale românești, cu imaginare străine — un discurs cultural pe care nici numai Ceaușescu, nici numai „etica socialistă”, și nici doar autocenzura nu-l epuizează. Ideea unei cenzuri impuse de sus, explicit exercitată asupra televiziunii, de pildă, cade în clipa în care avem răbdare să urmărim câteva programe și filme românești de la începutul anilor 1990. Așa cum scrie Ecaterina Oproiu în recentul ei *Jurnal I* (editura Semne, 2013), în anii 1970, la București, impresionismul avea cota cea mai mare printre curentele plastice (pot să confirm gândindu-mă la albumele de pictură din casa mătușii mele, profesoară de franceză la Târgu-Mureș începând cu 1970). Avea vreo legătură asta cu regimul politic din România? Dacă răspund „da”, unii se vor revolta. Dacă răspund „deloc”, alții vor închide cartea. Nu există însă studii care să explice, astăzi, de ce o anume clasă socială românească — cea a „burgheziei de stânga” — admirau impresionistii și nu, de pildă, arta pop, kitsch-ul sau avangarda. De ce *Mihai Viteazul* este filmul românesc cel mai vizionat în anii socialiști și cum se face că Sergiu Nicolaescu este un personaj-cheie atât al Revoluției din decembrie 1989, cât și al legitimării populare a dictaturii naționaliste ceaușiste? De ce *Cenacul Flacăra*? De ce Radu Filipescu citea Păunescu — și de ce Păunescu este considerat astăzi cel mai important poet român din ultimii douăzeci de ani? De ce Andrei Cornea scria, deunăzi, că liderii puterii la zi nu țin cont nici de „prostime”, nici de „adevărata elită”, ca și cum societatea românească ar fi formată din aceste două straturi nemiscibile, destinate antitezei metafizice?

Există o mulțime de întrebări al căror răspuns nu se află în cărțile pe care „noi, intelectualii” le-am citit de-a lungul anilor. Răspunsurile nu se află în niciun fel de slogan, nu se află într-un anume limbaj și, dacă poate fi spus în cuvinte, acele cuvinte nu au valoare decât spuse cândva, undeva, de cineva anume: de îndată ce devin parte a unui discurs, se transformă în ideologie, iar ideologia nu are partid, nu are față, „înaintează mascată”³ și impregnează, întocmai ca sacrul lui Eliade,

toate lucrurile. Ceea ce pare insignifiant în decupajul în care se oferă — un show, un film, o melodie, un reportaj — devine semnificativ prin decalajele pe care le oferă recurențele difuzării acestor spectacole de-a lungul unui interval de timp. Nu doar textul din *Reperete pe drumul gândirii*, traducerea din Heidegger din 1988, e important, ci și ceea ce face ca acest text să fi putut apărea în 1988, ce înseamnă Heidegger pentru anumiți intelectuali tineri din epocă, și ceea ce pare, din aceste texte, conivent cu o anume mitologie metafizică națională. Dar la fel de importante sunt atunci și cărțile despre vedete ale Ecaterinei Oproiu (debutul, *Un idol pentru fiecare*, datează din 1970), care intră în dialog cu biografiile de vedete care apar în traduceri românești în aceeași perioadă, dar și în polemică cu critica post-Frankfurt făcută de Nicolae Frigioiu în volumul amintit. Tot ceea ce trece prin conștiință fără să se lovească de reflecție devine mai târziu — atunci când prezentul e altul, când vechiul prezent e urmă și document — proeminență, obstacol în transparența prospectivă a conștiinței și, în felul acesta, granule de cunoaștere.

Cartea pe care o aveți în față acum e modestă. Filmoteca TVR este, de fapt, imensă și în ea stă, ca să spun așa, o epocă în imagini și un discurs care a decis, cu sau fără știință, cum să le „ia”, să le organizeze, să le difuzeze, ce să le însoțească. De aici pot porni zeci de direcții de cercetare, câteva dintre ele se vor distinge, sper, mai departe, dar sunt zeci, o întreagă epocă la televiziune și a televiziunii, una care nu se reduce la puținele ore din perioada ceaușismului flamboiant, ci una care cuprinde o jumătate de viață de om. Acum, desigur, trăim într-o epocă „post-tv”, așa cum citim „după literatură” și votăm cu diferite partide în „post-politic” (mă refer aici la spațiul occidental, dar nu numai). De când suporturile media pot fi personalizate, de când atracția lor constă în *ceea ce poți face cu ele*, televiziunea a devenit semnul unei ere revoluate. Destinată „maselor”, televiziunea a ajuns, în Occident, un însoțitor plictisitor, ancilar al vieții cotidiene, care-și adaptează programul la programul zilnic al telespectatorului, după ce lucrurile stătuseră pe dos la începuturi. Tocmai pentru că „programul nostru s-a încheiat”, putem începe traviul analitic.

Rezultat al unei cercetări postdoctorale în câteva arhive mai mult sau puțin frecventate (ANR, Arhiva Municipiului București, Arhiva documentară a Societății de Radio, Arhiva documentară a TVR, FilMOTECA TVR), această lucrare urmărește două obiective. În primul rând, trasarea, în premieră, a unei istorii a televiziunii române după pragul transformării ei în instituție mediatică de masă (1965) și până în clipa în care, reducând emisia la două ore zilnice, regimul Ceaușescu a abandonat-o agoniei (1984). Am pus accent mai ales pe emisiunile social-educative care, în opinia mea, reprezintă televiziunea cel mai bine, alături de programele de divertisment. De ce anchetele, reportajele și mai puțin varietăți sau teleficțiuni? Pentru că filmul, teatrul, muzica la televizor reprezintă niște forme artistice și ideologice care preexistă televizării și, pe de altă parte, pentru că varietățile din epocă sunt astăzi destul de prezente în programele TVR. Dar, pe de altă parte, privilegiind emisiunile social-educative (dintre care *Reflector* rămâne cea mai cunoscută, deși prezența ei devine răzleață după 1974), am încercat să surprind dinamica unui ethos social, acela al regimului Ceaușescu, cu care istoria TVR se identifică. Am reușit astfel să periodizez regimul Ceaușescu în funcție de etapele acestui ethos social (oficial) pe care televiziunea îl reprezintă: 1965-1973, mai întâi, atunci când regimul acceptă un proces mai mult sau mai puțin evident de europenizare a societății, după marasmul stalinist, perioadă în care TVR este, probabil, principalul agent de emancipare socială și culturală la nivel de masă, emancipare redusă însă la pătura urbană, minoritară în România până la sfârșitul epocii comuniste. 1973-1983, perioada în care europenizarea stagnează și intră în recul, dar de-a lungul căreia interesul autorităților pentru televiziune rămâne ridicat și care se traduce printr-o misiune imposibil de îndeplinit încredințată televiziunii: aceea de a contribui, prin producerea și răspândirea unor „trăiri ideologice“, la „făurirea conștiinței socialiste“ a telespectatorului. Această obligație distorsionează tot mai grav misiunea publică a televiziunii — aceea de a „informa, distra și educa“ — și induce

o conduită schizoidă a realizatorilor și a programatorilor, care încearcă să-și realizeze emisiunile în funcție de doi destinatari cu dorințe contrare: publicul telespectator pe de o parte, despre care studii traduse în limba română arată că așteaptă în primul rând divertisment și informație externă, și pe de altă parte cuplul Ceaușescu. Dacă la începutul regimului, Televiziunea beneficia de o oarecare autonomie instituțională și era lăsată să evolueze profesional prin cooptarea unor profesioniști cu experiență (Octavian Paler, Tudor Vornicu, Ioan Grigorescu, Valeriu Râpeanu, Ionel Bucheru etc.), de-a lungul anilor 1970 adevăratul coordonator al ei devine cuplul Ceaușescu — și tot mai mult Elena Ceaușescu. În această perioadă, există totuși o serie de emisiuni care încearcă să reunească cele două segmente de public — și vorbim aici despre *Anchetele TV*, reprezentative pentru vârsta „morală“ a TVR, prin care ethosul oficial al societății românești devine o asceză motivată de valori autohtoniste, maximaliste, prin care regimul voia să combată influența valorilor societății capitaliste europene pe cale de americanizare.

Această cercetare are o poveste care, dacă nu e chiar foarte lungă, e bine populată, prost dar bogat dramatizată, vegheată de providența unor întâlniri și ocazii fără de care ceea ce citiți fie n-ar fi existat deloc, fie ar fi fost cu totul altfel. Ideea de a studia televiziunea română în vremea ei de glorie mi-a venit într-o seară pe malul lacului IOR, dar e drept că nu m-aș fi gândit la cercetarea de față dacă nu s-ar fi ivit bursele POSDRU în vara lui 2010, dacă anunțul n-ar fi fost făcut de Centrul de Excelență în Studiul Imaginii și dacă profesorul Sorin Alexandrescu nu mi-ar fi spus că nu vrea o continuare a tezei de doctorat (în cazul meu, pe literatură franceză contemporană), ci altceva.

Altceva, ce?

Am fost un copil în același timp singur și puțin împăcat cu chestia asta. Am trăit la bunici, la Târgu-Mureș, în centrul unei țări aflate în mijlocul blocului estic. Deși cu un prieten bun maghiar — cu care am vorbit de la bun început românește, pentru că el rupea puțin — eram cvasilipsiți de societate. De la începutul anilor 1980, nu doar că mă uitam la televizor, dar începusem, pe la zece ani, să alcătuiesc eu însumi programe,

mai variate decât cele reale, mai lungi. Într-o zi, într-un număr mai vechi din cotidianul local *Steaua roșie*, am descoperit un astfel de program, care avea mai multe ore decât cel cu care eram obișnuit (anii '83-'84, când emisiunea de dimineață nu fusese suprimată încă, dar când era un blank între 15.30 și 20). Mi-am dat seama, a fost pentru prima oară, că există un trecut (recent) în care „era mai bine” — cred că a fost prima retro-iecție și primul impuls de a ști cum „era” în lumea în care m-am născut, și puțin înaintea ei, în ceea ce intuiam eu c-ar fi fost prezentul meu istoric. Asta poate și pentru că, asemenea multora, credeam că Ceaușescu și lumea în care trăiam erau veșnice. Dacă nu vedeam vreo dinamică în curs, simțeam viu timpul care mă adusese în prezentul acela imobil, unul care mă impresiona totuși prin imaginile panoramice ale construcțiilor de pe marginea marilor bulevarde (deși, ce-i drept, eu nu locuiam, acolo la Târgu-Mureș, la bloc).

Tot acest fetiș a dispărut la puțină vreme după 1989: între timp reușiserăm să avem, cu puțin înainte de Revoluție, un televizor color vechi, dar Philips, iar pentru că în zonă nu se puteau prinde deloc posturi ale țărilor învecinate, se dăduse liber la antene parabolice. Costau prea mult pentru bunica și mătușa cu care locuiam, dar am avut ocazia să văd imagini în culori la vecini, în ultimii ani ai regimului, fragmente de la câteva posturi străine și niște filme la video. Aici trebuie să spun că dinamica audio-vizuală a programelor străine era atât de mare încât la început nu înțelegeam nimic.

În timp ce mergeam agale pe malul lacului, în 2010, amintirea fetișului și-a făcut brusc loc la suprafață. În câteva minute, am încercat să fac să-mi defileze prin minte titluri românești despre televiziune, și nu mi-au apărut decât numele lui Bogdan Ghiu și al Danielei Zeca. Pe atunci, nu știam nici de lucrarea din 1972 a lui Raymond Williams, nici de *Oamenii și televiziunea* a lui Pavel Câmpeanu. Nu mă gândisem la o cercetare despre televiziune, dar nu știam pe nimeni care să fi făcut așa ceva în România — ca urmare, am dat curs ideii și m-am pregătit pentru întocmirea unui proiect. Am descărcat niște cărți de pe Gigapedia, pe atunci funcționa, am citit niște texte filosofice despre imagine — imaginea e un domeniu inepuizabil — și am citit tot ce puteam pe internet, nu mare lucru, despre istoria

TVR. Mi-am luat repede borna 1966: 500 000 de televizoare în funcțiune în locuințele din țară. Mi-am spus: iată pragul trecerii televiziunii de la condiția de utopie sau semn de status privilegiat la cea de mass-media. De aici trebuie să încep cercetarea. Coincidea cu debutul regimului Ceaușescu: TVR și Ceaușescu au mers, cum ar veni, cap la cap. Tot în februarie 1966, apare și *Teledinutul*.

Apoi s-a ivit problema surselor.

Mă gândisem inițial să merg pe firul *Teledinutelor*. Am ajuns într-o primă vizită la TVR, în octombrie 2010, am uitat prin cine. La Arhiva Multimedia, la parter, vizavi de studioul Tudor Vornicu. Era prima oară când intram în legendara curte a Televiziunii, acum liniștită. I-am cunoscut pe Mihai Murgu, șeful Arhivei, și pe Irina Negraru, adjuncta lui, dar în primul rând, atunci, pe Rodica Pavel, fosta șefă a Arhivei, cu ajutorul căreia am navigat pentru prima oară pe intranet și prin care am căutat pentru prima oară emisiuni din arhivă. TVR nu are un spațiu destinat cercetării multimedia, dar are, ce-i drept, o bibliotecă frumoasă, pentru angajați. Am aflat mai târziu, și nu vreau să spun de la cine pentru a-i asigura protecția, că modul cel mai convenabil de acces în incinta TVR este să-ți alegi medicul instituției ca medic de familie. De la doamna Pavel, am mai aflat că aveam o predecesoare într-ale cercetării pe Televiziunea Română, în persoana Danei Mustață, care urma să-și susțină o teză de doctorat despre istoria TVR undeva în străinătate. Noroc cu internetul: Dana Mustață, azi profesor asistent la Groningen, urma să-și prezinte teza în februarie 2011, la Utrecht, unde lucrase pe relația dintre TVR și politic, în preajma și în timpul Revoluției din 1989. Într-adevăr, ea este pionierul, unul care însă nu publicase și n-a publicat încă niciun rând despre televiziune în limba română.

Povestea s-a împotmolit curând: accesul la vizionarea filmotecii era, și este încă, condiționat de tarife mari pentru un particular. Trebuie plătită o sumă complicat de calculat pentru vizionarea pe film sau pe BETA a unei emisiuni stocate pe bandă magnetică la Jilava — cheltuieli de destocare, de transport, de montare, persoană pentru supraveghere (repet, spațiile TVR nu prevăd accesul din exterior la vizionare). Aveam o problemă de timp, căci bursa postdoctorală obținută la CESI

(Centrul de Excelență în Studiul Imaginii) se întindea pe 30 de luni, la capătul cărora trebuia să am gata manuscrisul unei cărți. Atunci am avut noroc cu Gilda Rădulescu, prietena mea de la Editura Casa Radio, care m-a primit în biroul ei de la etajul 5, unde am început să citesc revistele programului TVR din 1966 încoace, zi de zi.

Pentru unii, poate fi plictisitor să citești programe de televiziune. Pentru mine, care avusesem deja ocazia să parcurg o colecție de reviste *Cinema*, *Flacăra* și *Femeia* de la sfârșitul anilor '60, a fost plăcut, uneori fascinant. Ceea ce văzut de aproape este pur item repetitiv devine, inclus în serie și plasat în raport cu alte ocurențe ale lui însuși, ca și cu alte serii, revelatorul unor decalaje cărora ador să le dau semnificație. Am început să citesc așadar programele, prezentările emisiunilor, articole publicate în anii cei mai buni ai revistei *RadioTV*, ani pe care trebuie să îi recunoașteți: 1968-1972, cei în care televiziunea română evoluează spectaculos, devenind, așa cum declară vicepreședintele Ioan Grigorescu într-o ședință (voi reveni asupra ei pe parcurs), a 12-a televiziune ca număr de ore de program din Europa și, din punctul de vedere al programelor, conform lui Paulu Burton (apreciere din 1974, la care de asemenea voi reveni), a cincea televiziune din Est, după cele din Iugoslavia, URSS, RDG și Ungaria. În paralel, am început să citesc „documente de partid și de stat”, textele oficiale despre radio și televiziune și toate dosarele pe care le-am găsit în Arhiva Societății Române de Radio (înființată în 1994, după ruperea de TVR) privitoare la televiziune: legătura cu ascultătorii și telespectatorii, cronici de televiziune (decupate și lipite în clasoare, până spre sfârșitul anilor 1970, când acestea vor fi înlocuite prin rapoarte selective și, desigur, supuse cenzurii), ca și materialele Oficiului de Studii și Sondaje înființat în 1968 sub conducerea lui Pavel Câmpeanu. Mulțumesc aici tuturor celor care au fost alături de mine la Radio, cu gândul și cu fapta: Raphael Vieru (celebrul „Rafael”), Maria-Elena Negoescu, Horia Pop și Lavinia Ivașcu de la Editura Casa Radio, apoi fetelor de la Arhivă, mezinii Andra Dumitru mai întâi, apoi Alinei Spiridon, Cristinei Ghiță și, mai târziu, Elenei Albu. Toți m-au primit, m-au „acoperit” și mi-au adus volume prăfuite de pe rafturi întunecoase. Aici ar trebui să-i mulțumesc

și Corinei Sabău pentru dejunurile înviorătoare de la restaurantul instituției (alături de aceeași Gilda Rădulescu).

În februarie 2011 am avut ocazia să ajung la Utrecht și să o cunosc pe Dana Mustață. Cu zece ani mai tânără decât mine (sau pe-acolo), ea plecase din țară imediat după bac. A studiat la Utrecht și a cercetat, în România, pentru teza ei, mai ales arhivele CNSAS, exact cele la care nu am mai ajuns eu din lipsă de timp. E poate momentul să spun că am fost mai puțin interesat de o istorie justițiară a TVR, cât de una a discursului produs și difuzat de televiziune, în sensul foucauldian-vulgarizator în care discursul este definit, epistemologic, ca o formațiune de enunțuri care acordă anumite locuri subiectelor, determinabile prin raportarea la un anume context numit câmp (acum mi se pare că teoria din *Arheologia cunoașterii* putea fi mult mai concisă, *enfin*). Ceea ce nu înseamnă că nu recunosc importanța constitutivă a discursului de presă, din anii 1965-1975, al unor nume astăzi fie cvasi-uite, fie aflate sub tir: de la Valeriu Lazarov (cărui i-am văzut excelentul film *Omul și camera*, premiat la Monte Carlo în 1966), Octavian Paler și (controversatul) Tudor Vornicu, la capitalii Ecaterina Oproiu, Dumitru Popescu, un fel de păstori ai mass-mediei românești (sigur, cu multe diferențe între ei, dar nu mai puțin incontestabili pentru studierea epocii), la Pavel Câmpeanu, singurul intelectual român dedicat, după 1968, cercetării sociometrice a mass-mediei, directorul unui oficiu de cercetări care nu doar că avea o activitate esențială și astăzi pentru cercetătorul televiziunii, dar difuza, în circuit închis, ce-i drept, traduceri din cele mai importante studii dedicate audiovizualului apărute pretutindeni. Vin la rând câțiva dintre eroii emisiunilor sociale și economice ale TVR, pe care am avut ocazia și bucuria să îi cunosc: Carmen Dumitrescu — Fata Moșului, Anca Arion — Fata Babei, Anca Fusariu (Dumnezeu s-o ierte!), Florin Brătescu, Ștefan Dimitriu, Ionel Cristea, Valentin Verzeanu (care locuiește în California, via *skype*), Nicolae Holban (am vorbit la telefon cu domnul Holban prea târziu, oricum avea să moară câteva luni mai târziu), Sorin Pamfil (plecat la Paris în 1989, grav bolnav, era inaccesibil, am reușit, și mă bucur, să vorbesc măcar cu soția lui, la Paris).

Am profitat de faptul că eram coleg, la Universitatea Spiru Haret, cu câteva legende ale TVR trecute acum la Televiziunea România de Măine, azi TV H2.O., și trebuie să-i mulțumesc aici în primul rând fostului vice al TVR între 1970 și 1974, Ionel Bucheru, unul dintre cei mai inteligenți oameni din interiorul Televiziunii cu care am vorbit de foarte multe ori în sediul Televiziunii România de Măine de la Apărătorii Patriei. Prin el am ajuns, prea devreme însă, la una dintre cele mai spectaculoase figuri ale anchetelor sociale de la Televiziune, Anca Arion, sora lui George Arion, scriitorul, un reporter extraordinar care a realizat însă unele dintre cele mai odioase emisiuni de manipulare a opiniei publice (de pildă ciclul *Dus-întors pe drumul amăgirilor*, despre care va fi vorba și în acest volum). Când am stat de vorbă cu Anca Arion, nu-i văzusem emisiunile. Oricum ar sta lucrurile din perspectivă morală, trebuie recunoscută calitatea emisiunilor realizate de ea, cu audiențe record. De aceea, încerc prin această carte și o reparație morală de ordin profesional: e incorect să nu pomenesc de Anca Arion atunci când vorbești despre TVR. Primele contacte cu atmosfera de la TVR le-am avut prin Ionel Bucheru, prin lectura programelor și a materialelor din Arhiva SRR (firește, nici acolo nu există un spațiu destinat cercetătorilor, am petrecut ore în biroul „fetelor” — asta dacă nu-l punem la socoteală pe Alexandru Lancuzov pe care-l puteți asculta zilnic la RRActualități, în transmisiuni de pe șoselele patriei.

O altă întâlnire decisivă a fost cea cu Alina Pavelescu. Aflat la Paris cu o bursă, am dat într-o dimineață de volumul intitulat *Le Communisme et les élites en Europe centrale* (PUF, 2006, coordonat de Nicolas Bauquet și François Bocholier), care insera un articol al Alinei Pavelescu (alături de altele semnate de Lucian Boia și Cristian Vasile). O aveam în lista mea de *amis* de pe Facebook, dar nu vorbiserăm niciodată. Am contactat-o și am descoperit că este director la Arhivele Naționale (ANR, fostă ANIC). Datorită ei, în primăvara lui 2011, am avut câteva întâlniri în patru cu Mihai Murgu și Irina Negraru de la TVR, în vederea lansării unei emisiuni care să valorifice materiale de arhivă. Emisiunea trebuia să se numească *Retrocult*, dar un alt titlu i-a luat locul: *Retrovizor* a fost difuzată de cinci ori pe săptămână, vreme de câteva luni, pe TVR3, sub semnătura Irinei

Negraru, istoric și deja autorul unei monografii despre Maria Antoaneta. Deși n-am participat practic la realizarea emisiunii, am primit în fine, în octombrie 2011, accesul mult râvnit la Filmoteca TVR, sub supravegherea lui Andrei Dimitriu, timidul (și generosul, dar ipohondrul) fiu al lui Ștefan Dimitriu. Alt noroc al meu a fost programul lui Andrei la filmotecă, după ora 17 până seara târziu, ceea ce-mi permitea să ajung și la facultate, și la Arhiva SRR (mai rar) și, după ce am cunoscut-o pe Alina Pavelescu, la ANR. Între octombrie 2011 și iulie 2012, cu pauze primăvara (într-una din ele am ajuns la INA, la Paris, și am și reușit să prezint la Sorbonne 3, în cadrul centrului condus de François Jost, CEISME, o primă schiță a istoriei TVR de-a lungul anilor 1960), am urmărit într-o încăpere dărăpănată, cu geamlăcuri pe care vara le acopeream cu plase de plastic mat, tricouri și cartoane, la un magnetoscop antic și ajutat de un computer datând din neolitic, vreo 150 de emisiuni.

N-a fost doar atât. La începutul lui 2011 deja, o colegă de la CESI, Raluca Bibiri, care lucra la TVR Cultural și, în paralel, pentru o teză despre imaginea femeii române în comunism, mi-a înlesnit pătrunderea cumva ilicită în Filmotecă, ocazie cu care, în trei zile la rând, am reușit să urmăresc câteva emisiuni memorabile de la sfârșitul anilor '60, printre care *Drumul Soarelui* și o anchetă despre „hipioți” prezentată de scriitorul Mihai Stoian (azi știu că „liberalizarea” culturală de la noi n-a fost deloc spectaculoasă în raport cu cele din Cehoslovacia sau Iugoslavia sau chiar URSS la sfârșitul anilor 1950⁴, dar știu că ea este pe nedrept minimalizată de cruciații anticomunismului de partid și de stat). Regret că, fără să vreau, am vorbit prea mult în instituție, punând în pericol încrederea de care Andreea Bibiri se bucura — îmi cer scuze pe această cale încă o dată.

În 2012, prin Anca Fusariu, am ajuns la Liana Săndulescu, redactor la departamentul Tineret, ajunsă în TVR chiar la sfârșitul anilor 1980, care realizase în 2006, la aniversarea jubileului TVR, calupuri de redifuzări foarte prețioase, programate însă, în acel an, vara, în general după ora 24 sau chiar 1:00, sub genericul *Insomnia*. Îi mulțumesc aici celei datorită căreia am reușit să văd singurul interviu pe care Eugen Ionescu l-a

dat TVR, la Paris, în 1967 (lui Manase Radnev), câteva *Anchete*, câteva cronici săptămânale din 1965, dar și câteva emisiuni de la începutul anilor 1990, pe care, privindu-le, mi-am dat seama că le pot pune imediat în continuarea celor din anii 1960-1970 (*Reflector*, *Transfocator*, *Un zâmbet pe 16 mm* etc.). Autocenzura culturală funcționa în România într-o relație care nici acum nu îmi e clară cu politicul — cert este că, în primii ani de după 1989, programele TVR revin la modelul deceniilor șapte-opt ale secolului XX, nu încearcă să recupereze timpul pierdut inspirându-se din evoluțiile televiziunilor occidentale.

Tot la TVR, în clădirea numită „Carrefour“, la Arhiva documentară, am primit permisiunea să parcurg scripturile unor emisiuni: a fost locul în care am focalizat programele de actualități din august 1968 și ocazia de a parcurge, în *close reading*, ceea ce s-a citit pe post și ceea ce a fost tăiat din ceea ce fusese pregătit pentru lectură. August 1968 n-ar fi putut fi momentul de glorie al lui Ceaușescu fără televiziunea care tocmai își extinsese, în urmă cu trei luni, programele.

Nu se poate să nu amintesc de un alt noroc, cel al asocierii cu École Doctorale en Sciences Sociales din București care m-a invitat, în 2011 și 2012, să țin cursuri la Școala de vară de la Chișinău — o motivație în plus pentru a pune în ordine, la fiecare început de vară, informațiile acumulate, de a sintetiza date și de a le interpreta în felul acesta — în măsura în care orice sinteză presupune o interpretare.

În toamna lui 2010, impactul filmului lui Andrei Ujică, *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu*, a avut importanța lui în economia reflecțiilor mele despre televiziune. Am cunoscut astfel un „artist“ — ca să reiau aici atributul cu care se identifică Mircea Cărtărescu, spre deosebire de cel de „intelectual“ — de o inteligență subtilă, prin care mi l-am putut reapropria pe Nicolae Ceaușescu, alt nume incontestabil al istoriei TVR. Nu credeam s-ajung să-i citesc vreodată discursurile, după cum nu credeam că voi citi sute de pagini semnate de Dumitru Popescu (Dumnezeu), însă raportul dintre discursurile oficiale ale liderilor politici și cel al memoriilor eminenței cenușii a regimului Ceaușescu — măcar vreme de trei congrese (IX, X și XI) — au aruncat asupra ethosului „culturii de masă“ din România o lumină pe care era păcat să o pierd.

O mare parte din cercetare fusese redactată, într-un prim jet, în limba franceză. Mi-am dat seama că, așa cum o veți descoperi mai departe, cartea aceasta nu poate fi publicată *tel quel* în Franța, drept pentru care am conceput o versiune românească, la care am fost ajutat de Andra Crețanu, Luminița Milcescu, Cristina Perişan și (mult de) Sînziana Stoie, cărora le mulțumesc pentru un efort de traducere „din prima“ sau de transcriere a unor materiale audiovideo fără de care mi-ar fi fost foarte greu, poate imposibil, să „mă“ re-citesc.

Întâlnirii cu Adrian Cioroianu îi datorez publicarea acestei cărți, și apoi editurii Curtea Veche Publishing și Institutului de Investigare a Crimelor Comunismului și Memoriei Exilului Românesc (la care am intrat și de unde am ieșit mereu condus de Luciana Jinga).

Lui Dan Cârjan, de la CEU din Budapesta, îi mulțumesc pentru discuțiile din vara lui 2012, de la București, și pentru faptul că, datorită lui, am căutat, găsit și citit cărțile de publicistică ale lui Alexandru Stark. Danei Mustăța îi mulțumesc pentru dialoguri, pentru invitația de a publica primul meu articol în limba engleză (despre „Cerbul de Aur“) și de a participa la conferințe (la Praga, de pildă, în aprilie 2012). Profesorului Pierre Sorlin îi mulțumesc pentru răbdarea de a fi citit și adnotat ca un conducător de teză de doctorat ciorna mea în limba franceză, iar profesorului François Jost pentru onoarea de a fi publicat într-unul din primele numere ale revistei *Télévision* primul articol în limba franceză despre TVR în perioada regimului socialist. Ambele sunt reluate, într-o formă adaptată, în acest volum. Îi mulțumesc pentru o primăvărată dar foarte atentă discuție lui Adrian Tudurachi, purtată în huassmanianul parc Montsouris din sudul Parisului.

Lui Carmen Mușat, lui Ovidiu Șimonca și *Observatorului cultural* le mulțumesc pentru deschiderea la propunerea de a publica câteva texte despre istoria TVR, de data aceasta în limba română, ca și încrederea de mai bine de un deceniu în (parte din) ceea ce scriu și gândesc.

Lui Sorin Alexandrescu și Centrului de Excelență în Studiul Imaginii trebuie să le mulțumesc la urmă, dar cel mai mult, pentru că există și pentru că, datorită lor, cercetarea mea a putut începe în condiții mulțumitoare. Pentru că aici e doar

un început. FilMOTECA TVR e imensă, anii 1960 abia încep să fie cercetați de tineri istorici, ca și „televiziunea socialistă“, această struțo-cămilă capitalisto-socialistă, difuzoarea unei culturi de masă ambiguë (și cultură înaltă difuzată în masă, și cultură marșandă oferită pieței de afecte brute, și psitacism prolix ordonat de sus, și „faruri, vitrine, fotografii“⁵ înmă-nuncheate în fetiș și servite în plasă de rafie tricoloră unor telespectatori care, după 1980, își fac rost treptat de accesul la piața internațională și apolitică a imaginilor video).

La urmă, nu pentru că munca ei n-ar fi fost esențială, ci pentru că scrisesem deja cartea atunci când aceasta a început, la urmă deci, dar cu atât mai important, țin să îi mulțumesc Doinei Jela pentru onoarea pe care mi-a făcut-o redactându-mi un text plin de mine de război tupilate pretutindeni.

— Care este meniul? Cred că ne recunoști, nu?

— ...

— Nici pe mine?

— Sunteți de la trust?

— Nu. De la Televiziune...

— Aha, ați venit să ne reinstalați releul...

— Da... Ia spune, îți place televiziunea?

— Dacă e bine pregătită...

(dialog din filmul *Dragoste la zero grade*,
film realizat de Cezar Grigoriu și Geo Saizescu, în 1964)

Argument

Poate că sensul oricărei cercetări este de a convinge că obiectul ei nu coincide niciodată cu imaginea pe care cercetătorul o are despre el la început. Pentru că obiectul de cercetare nu este „televiziunea română“, ci ceea ce, din urmele pe care le-am adunat și tratat, ajunge să apară fiecărui cititor ca fiind televiziunea română. E ca și cum devii iubitul cuiva pe care nu-l (o) cunoști decât din vedere. Abia după niște ani de conviețuire începi să poți contura o poveste care să transforme respectiva imagine în personajul unui (meta-)roman. Abia de aici încolo putem vorbi de un „obiect al cercetării“.

În octombrie 2010, am crezut că ideea mea de a scrie despre Televiziunea Română ar avea șanse nu doar să deschidă un domeniu în mare parte nedeștelenit — și, în același timp, să intervină în mijlocul unor dezbateri încă tumultuoase despre „comunism“, acest trecut recent al României invocat cu înfocare de unii și de alții, din tot felul de motive, dar niciunul mai puțin arzător.

Inițial n-am avut nici cea mai mică intenție de a scrie o istorie a Televiziunii Române, ceea ce ar fi reprezentat un proiect mult prea vast pentru doi ani și ceva de cercetare neexclusivă, ci doar să reiau, într-un anume context al programelor de televiziune din România, înainte de 1989, o idee a fenomenologului Hans Ulrich Gumbrecht, respectiv ideea care constituie teza cărții sale *The Production of Presence: What Meaning Cannot Convey* (Stanford University Press, 2004, tradusă în franceză în 2010, și la care voi reveni mai târziu). Profesorul american de origine germană crede că există două tipuri de

culturi: una de „semnificație” și o alta de „prezență” sau, altfel spus: culturi „raționale”, al căror consens derivă din legătura intrinsecă pe care o stabilesc ele între discursuri care se cer înțelese și învățate, și culturi ale „sensibilității”, spontane, din care „trăirea” nu este diminuată sau eliminată pentru a face loc unei existențe ordonate (mitul romantic răzbate din această ultimă descriere, dar asta ne va servi mai târziu).

Televiziunea poate fi văzută ca o formă de aculturație în care presiunea „semnificației” scade prin cultivarea „trăirilor” pe care transmisia în direct și imaginea cinetică o pot favoriza în detrimentul textului ce se cere mereu interpretat, racordat diacronic și sincron etc. Ideea nu este nici excepțională, nici lipsită de capcane pe care existențialiști înveterați n-au reușit să le depisteze din timp (cazul lui Heidegger, la care, de altfel, Gumbrecht se și referă, fiind un bun exemplu: Heidegger încearcă să deconstruiască metafizica pornind de la un concept dinamic, Dasein, dar întrebuițează un vocabular în mare măsură metafizic, ceea ce îi grevează travaliul, ca să nu mai vorbim despre romantismul său antirațional). Din acest punct de vedere, televiziunea, alături de cinema și de muzică, mai înainte, ar permite continuarea dominației paradigmei romantice, cea al cărei adevăr este furnizat de trăire (individuală sau „în fuziune”), de cuplarea individului sau grupului la libidoul panteist planetar — desigur, în numele unei idei totale. Dar ea are meritul de a permite atât o abordare istorică, cât și una intelectuală, a celor aproximativ 15 ani de istorie a Televiziunii Române funcționând în regim comunist. Pentru a ajunge însă la explicitarea și discuția tezei lui Gumbrecht în cazul televiziunii în România, am fost nevoit să scriu ceva ce seamănă cu o istorie a Televiziunii Române, niciodată scrisă până acum, astfel încât să pot încadra emisiunile studiate. A trebuit să țin cont de faptul că ele sunt rezultatul unui proiect semnificativ atât din punct de vedere tehnic sau estetic, intrinsec televizual, cât și dintr-o perspectivă exterioară televiziunii (ca proiect politic și social al structurilor de propagandă create și dirijate de către partidul comunist), că fac trimitere la un anumit tip de ordine culturală vizibilă în structura programelor (un indiciu în sine) și că fac sensibil un anumit „ethos oficial”. Astfel încât, ceea ce ar fi trebuit să fie un

studiu legat de un anume discurs fenomenologic al mediilor începe și se derulează ca un panoramic istoric, focalizându-se mai ales asupra perioadei de trecere între debutul și sfârșitul regimului Ceaușescu, anii 1965-1983, când Televiziunea Română iese din epoca ei romantică și rudimentară pentru a se impune ca o instituție media publică esențială, modernă și formatoare, una care modifică, în mai bine sau mai rău, viața cotidiană a unui public din ce în ce mai larg.

Numai după ce această perioadă inițială a televiziunii în România a fost amintită, disecată, explicată, am putut trece la proiectul inițial, la analiza unor emisiuni sociale (realizate de redacțiile social-educativă, economică, tineret) de-a lungul unei perioade de zece ani, difuzate după 1972-1973. Ele au fost privite pentru început din perspectiva diferențelor dintre ele și emisiunile sociale ale deceniului anterior, când televiziunea era la vârsta căutărilor și se organiza fără a fi sufocată de puterea politică ce-i va regiza din umbră evoluția, iar apoi din perspectiva semnificației lor „poietice” — forma și dinamica emisiunilor — într-un moment în care Televiziunea primise misiunea de a crea și de a difuza o „trăire ideologică” conformă cu documentele oficiale de partid.

De ce Televiziunea Română? În primul rând, pentru că această parte a istoriei sale se împletește strâns cu cea a epocii ceaușiste, astfel încât istoria regimului și a Televiziunii merg umăr la umăr între 1965 și 1989; și apoi, deoarece acest regim, păstrându-și o evoluție tipic poststalinistă, iese totuși din tipare prin două caracteristici specifice: prin distanțarea lui față de hegemonia sovietică (cu relele și bunele care decurg de aici) și, mai ales, prin eforturile de a pune bazele unui regim ideologic puternic, capabil să oprească erodarea rațiunilor de a exista ale unui bloc ideologic est-european. Televiziunea este parte integrantă a acestui program dar, deși menită să sprijine politica ceaușistă, mai curând pătimește de pe urma ei și va ajunge să o submineze. Pentru că, deși exact în aceeași perioadă — ca o replică la lucrările lansate pe piața europeană, semnate de Marx, Althusser, Gramsci, Barthes și Eco — Stuart Hall scria în Statele Unite un text fundamental despre media și dominația ideologică¹, iar Cornelius Castoriadis publica în Franța o lucrare de o importanță deosebită pentru înțelegerea

lumii est-europene poststaliniste², în România regimul ceaușist se autoamăgea că motivațiile ideologice forte ar putea determina conduitele sociale într-o țară totuși europeană. Știind că în Europa au apus de mult vremurile violențelor fățișe, puterea de la București încerca să se autoconvingă de eficacitatea unor „trăiri ideologice” pe care mass-media primise misiunea să le realizeze și să le acrediteze.

Drept urmare, ideea lui Gumbrecht își găsea, în cazul televiziunii din România în vremea dictaturii ceaușiste, terenul propice unor dezbateri pasionate: oare „trăirea ideologică” nu intra în contradicție cu diferența principală dintre culturile de semnificație și cele de prezență? Existau, cu adevărat, motive pentru a păstra o asemenea diferențiere în cazul unei națiuni aflate în plină modernitate, fără ca astfel să se ajungă la o interpretare greșită? Răspunsul lui Stuart Hall, limitat la instituțiile media ale unei societăți capitaliste, era clar: nu, nu există „cultură naturală” (termenul este voit paradoxal), iar rolul instituțiilor media este acela de a împământenii „semnificația”. În această problemă, Hall este foarte barthesian: „prezența”, când cineva vrea să o impună ca dominantă culturală, nu este decât un mit ce trebuie imediat analizat pentru a se constata ce anume, de fapt, se ascunde în spatele aparențelor și cu ce intenții se face acest lucru. Dar Hall se înșală atunci când interpretează istoria: un regim comunist nu se diferențiază în voința lui funciară de unul capitalist: ambele vor să dăinuie. Și unul și celălalt au același scop: să subjuge publicul pentru a-i exploata forța de muncă, și astfel să iasă învingător. Există, în cele două cazuri, perspective diferite asupra „atingerii” propriu-zise a „țelului propus”: crezul comunist țintește obținerea unei victorii absolute, în vreme ce capitalismul se mulțumește cu un progres nedefinit (dovedindu-se astfel mai realist decât comunismul: știe că în istorie, ca și în viață, nu există adevăr absolut).

Eroarea fundamentală a regimului comunist, și în special a celui ceaușist de după 1968, a constat în aprecierea tipului de om pe care voiau să-l preschimbe în „omul nou”. Istoria celui mai modern mijloc de informare în masă din România comunistă, televiziunea, relevă din plin această greșală grosolană: credința că individul modern, trăind într-o societate ce

nu mai este marcată de penuria de dinainte de cel de-al Doilea Război Mondial, ar mai găsi motive de solidarizare fără a fi pus față în față cu un pericol iminent; că într-o societate în plină urbanizare, un slogan promițând altceva decât o bunăstare imediată ar putea mobiliza o întreagă societate. Și, ca o ultimă observație, greșeala de a crede că, la nivel societal, în plin avânt tehnologic și material, valorile așa-zis spirituale ar putea să câștige teren în fața celor materiale, cu atât mai mult cu cât este vorba despre un regim politic fundamentat pe un „materialism dialectic”.

Acest ultim ideal „spiritual” și-ar merita, poate, nemurirea: deși a fost formulat în timpul celui de-al XI-lea Congres al PCR de către liderul ideologic Dumitru Popescu (unul dintre personajele-cheie din spatele discursului oficial al anilor 1965-1975), de el s-a ales praful: în ciuda unui pragmatism și a unui fanatism explozive, caracteristice tuturor dictatorilor, Nicolae Ceaușescu a fost primul președinte al României care a încercat să profite de calitățile lui pentru a atinge niște obiective precise, însă acestea, tot mai maximaliste, au fost sortite unui eșec lamentabil. Paradoxul cel mai izbitor al acestei istorii a Televiziunii Române este poate următorul: după câțiva ani de evoluție prea puțin controlată, televiziunea — acest mijloc de informare care a apărut și s-a dezvoltat în Statele Unite, tipic capitalist prin faptul că reprezenta totemul absolut al vieții private — primește misiunea de a mobiliza masele în vederea realizării obiectivelor hiperîndrăznețe ale regimului ceaușist. Potențialul imens al televiziunii, inițial ignorat și redus la divertismentul naiv, va fi exploatat de noua putere îndeosebi după 1969. Începând cu 1973, puterea subminează treptat tocmai idealul cultural care stă la baza proiectului televizual european, lăsând cale liberă, după prăbușirea regimului, aculturării cu care televiziunea americană, comercială de la bun început, începuse de fapt. Într-un final, începând din 1984, regimul Ceaușescu, dându-și seama de magnitudinea acestui potențial care începea să-i scape de sub control, va încerca să reducă activitatea televiziunii la un minim simbolic.

Reducerea programelor TV la 20 de ore pe săptămână, în comparație cu anii 1970, când se difuzau mai mult de 100 (revenindu-se în acest fel la durata programelor de dinainte de

1965), poate avea mai multe explicații. În mod sigur, prima ar fi economia de energie impusă de Ceaușescu pentru ca România să-și poată plăti datoriile externe, obiectiv dus la bun sfârșit. Apoi ar putea fi vorba (aceasta fiind perspectiva angajaților Televiziunii Române din acea perioadă) de amploarea cenzurii, care devenise nu numai ideologică sau politică, ci și personală: nu se mai putea controla în totalitate un program de 10 ore pe zi, așa că acesta trebuia redus astfel încât fiecare emisiune să poată fi revăzută de toate etajele politice și administrative ale Televiziunii, cât și de cele ale secției ideologice a partidului comunist. Ar mai fi și o altă interpretare, în termeni strict ideologici, care stabilește o legătură intrinsecă între această reducere a numărului de programe și realizarea unui obiectiv anunțat printre alții și de Theodor Adorno (unul dintre mesaje implicite ale scrierilor lui Jean Baudrillard, pe de altă parte): vidarea formelor culturale de masă de conținutul lor fetișist, pe care televiziunea îl alimentează mai mult decât oricare alt instrument de media (înainte de apariția internetului).

Dacă arta vrea să facă dreptate inconștientului și preindividualului, atunci este necesar un efort de conștiință și de individualizare; dacă acest efort nu este îndestulător și dacă în locul lui se recurge la flatarea inconștientului prin reproducerea lui mecanică, acesta va degenera în ideologie pură (...). Într-o perioadă în care diferențierea estetică și individualizarea au prins aripi cu o asemenea energie liberatoare precum apar în romanele lui Proust, o asemenea individualizare este revocată în favoarea unui colectivism fetișizat care devine scop în sine³.

Altfel spus, istoria televiziunii în România nu dă seama doar de contradicțiile din vremea unui regim cultural declarat ideologic, ci și, în egală măsură, de contradicțiile care străbat societatea noastră postideologică. Oare obiceiul recent, adoptat de tinerii intelectuali de astăzi, de a nu mai urmări programele tv, ar fi apărut în absența expansiunii extraordinare a televiziunii din anii '90? Și această nouă formă a mitului „sănătății mentale” nu este ea doar o altă formă a aceluiași mit din epoca în care Nicolae Ceaușescu decisese că pe parcursul

a cinci din cele șase zile lucrătoare ale săptămânii (în acea perioadă sâmbăta fiind zi lucrătoare), programele de televiziune pot fi reduse la doar două ore pe zi? S-ar mai putea pune o altă întrebare, retorică la rândul ei: ar fi putut oare televiziunea adopta un alt stil, ar fi putut urma ea un alt destin, pentru a nu ajunge la această cvasianomie în care se scaldă în ziua de astăzi? Ar fi putut oare avea o altă soartă decât aceea de a fi anihilată de propria-i obezitate, ceea ce a consacrat-o ca forma de divertisment cea mai plictisitoare?

Urmărind — în clădirea dărăpănată ce adăpostește câteva încăperi în care încă se mai pot viziona pelicule vechi — zeci de emisiuni, citind în arhivele prăfuite ale actualei Radiodifuziuni (SRR) programele zilnice din revistele *RadioTV* ceaușiste pe care instituția încă le păstrează, descoperim în televiziune un proiect de anvergură, în primul rând cultural, apoi ideologic, care nu va înceta să pună veșnica și spinoasă întrebare ce nu dă pace niciunui „filosof” al actualității: apariția și evoluția culturii de masă, de la începuturile secolului al XVIII-lea (în opinia lui Stuart Hall⁴), au fost într-adevăr necesare?

O televiziune socială — în sensul burghez, conservator și luminist venit de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, conform dictonului reithinian: informează, educă, amuză! — este chiar imposibil de realizat? Știm că astăzi ea pare cu neputință și ne amintim încă, unii dintre noi, că ea n-a fost posibilă nici de-a lungul deceniului nouă al secolului trecut. Vom încerca să găsim răspunsul la această întrebare cu ajutorul (și de-a lungul) unei cercetări orientate mai ales asupra emisiunilor sociale ale Televiziunii Române: „anchetele tv”, reportaje, documentare.

La începutul investigațiilor mele nici nu-mi imaginam în ce măsură accesul la arhive, dar și starea acestora ar putea avea povestea lor, pe care aș putea s-o scriu la un moment dat. Speram să aflu modalitățile prin care televiziunea din România reflecta o anumită societate și o anumită ideologie, cât și modalități prin care aceasta *vorbea* (despre identitatea națională, despre morala socială și privată, despre toate fantezmele care creau o „comunitate imaginată”⁵), însă aveam repede să constat că accesul la arhive îmi era interzis. Arhivele filmate ale TVR (Filmoteca) sunt un depozit din care realizatorii emisiunilor primeau benzi cu vechi emisiuni de varietăți (foarte

populare înainte de 1989) sau filme artistice, lăsând deoparte majoritatea documentarelor, anchetelor, reportajelor care ilustrează elocvent o epocă discutată și incriminată fără a se încerca regândirea ei: „comunismul”⁶. Această lucrare este, cum am spus, rezultatul unor cercetări care au durat doi ani, dar abia spre sfârșitul primului an am reușit să capăt acces la arhiva care mă interesa cel mai mult, Filmoteca, prin vizionarea unor benzi pe vechile magnetoscoape din sediul de pe strada Molière nr. 2, cel de dinaintea inaugurării Telecentrului, dat în folosință în 1968-1970.

Dacă, în baza unor documente scrise, istorici sau amatori de tot felul s-au înghămat de mult la acest mare proiect pe care îl constituie istoria României de la 1945 încoace, cred că este ceva mai greu să scrii o istorie a Televiziunii Române pornind de la programele și emisiunile sale — dat fiind că am exclus (metodologic, cum se spune) din sfera de interes emisiunile de ficțiune, spectacolele (cu o singură excepție), „cultura artistică” și emisiunile de actualități, ca și toate programele, dispărute în ziua de azi, de „teleșcoală” (emisiuni didactice, mai ales de limbi străine⁷, dar nu numai). În primul rând trebuiau citite programele de televiziune și tot ce se scrie despre ele în unica revistă oficială a acestora (programele de televiziune apar aici din 1958). Apoi erau de consultat o serie de alte materiale cum ar fi: cronici de televiziune (decupate cu grijă și lipite în clasoare speciale, începând cu 1967 și până la începutul anilor 1980, când decupajele de presă sunt înlocuite cu rapoarte care nu oferă decât citate, disponibile în arhivele SRR)⁸, stenograme de la adunările conducerii Televiziunii, planuri de contabilitate și sondaje furnizate de către Oficiul de Studii și Sondaje al Radioteleviziunii, oficiu creat în 1967. E vorba de documente ce nu au fost niciodată consultate în vederea unei cercetări și care, în ciuda unei inventarieri inexacte (nu avem, înainte de 1971, un opis al documentelor din Televiziune: se merge împreună cu un funcționar în depozitul Arhivei și se caută la fața locului documentele pentru fiecare dintre anii anteriori; pentru 1971-1980 există un inventar scris), s-au dovedit esențiale pentru o înțelegere în detaliu a epocii despre care discutăm. Apoi am citit diverse luări de poziție

ale politicii oficiale în ceea ce privește televiziunea, care ating o perioadă de vârf în 1969-1972.⁹

Înainte de această perioadă, intervențiile politicianului erau rare, dat fiind că se acorda prea puțină importanță televiziunii, dar mai apoi, ele se repetă și se personalizează din ce în ce mai mult, pe măsură ce regimul cEAUȘIST devine un regim al puterii personale și familiale. Hegemonia partidului devine din ce în ce mai covârșitoare pe parcursul a două remanieri ale *Legii presei*, cea dintâi având loc în 1973 și cea de-a doua în 1978.

Mai sunt câteva alte arhive interesante pe care le-am consultat: Arhivele Naționale ale României (ANR, fostul ANIC), cu documentele de la „Agitație și Propagandă”, Arhivele Municipiului București (cu procesele lor verbale de la ședințele Biroului Organizației de Bază — BOB — ale redacțiilor de televiziune) și, la Paris, emisiunile pe care televiziunea franceză de stat (în special Antenne 2, după 1975) le-a consacrat României, începând din 1964 și până în decembrie 1989. Există și alte cărți de memorii sau biografii ale realizatorilor de televiziune care apar din timp în timp în ediții cu tiraj restrâns, lipsite de ambiții teoretice — ceea ce nu le va face în niciun caz inutile¹⁰. Le-am înțeles miza mai ales în momentul în care am reușit să intru în contact cu autorii lor. Toate sursele mai sus menționate și-au adus contribuția la studiul acestui subiect istoric, ideologic, estetic, politic — cultural —, el nefiind aprofundat, în afara instituției Televiziunii Române¹¹ (<http://www.tvr.ro/>) decât, așa cum am mai menționat, de Dana Mustață, autoarea unei teze susținute la Utrecht în februarie 2011¹², lucrare scrisă în limba engleză, inedită la această oră, despre televiziunea română în timpul comunismului și despre „telerevoluția” din 1989.

Se cere o ultimă clarificare preliminară: decupajul crono-logic. Prima mea intenție a fost de a acoperi întreaga perioadă cEAUȘISTĂ, 1965-1989. 1965, deoarece reprezenta debutul televiziunii române ca mijloc audiovizual de masă (ea se impune ca prezență culturală recunoscută după 1968: pe măsură ce zona de recepție se extinde și nivelul de trai le permite familiilor de muncitori și de țărani să-și procure televizoare¹³); 1989, deoarece este sfârșitul regimului comunist și începutul altei ere, în care TVR își va pierde poziția de monopol pe piața

de televiziune, în primul rând ca audiență. Greutățile întâmpinate în vederea obținerii accesului la arhive, pe care de asemenea le-am evocat, numărul foarte mare de documente istorice de parcurs și mai apoi perspectiva care rezultă din această lectură ca și din consultarea emisiunilor critice la adresa diverselor verigi din sistemul economic socialist, difuzate masiv între 1967 și 1973 (de care filmoteca abundă), au condus la o cronologie ce va fi explicitată de fiecare dată când va fi necesar.

Istoria TVR ulterioară anului 1973, odată cu dispariția a tot ceea ce fusese imprezvizibil și dialectic în istoria regimului socialist — o cultură de masă¹⁴ care ia în mod tacit ca model cultura de masă occidentală și uită extrem de repede propaganda stalinistă —, își va pierde mare parte din interesul suscitât inițial de anii '68-'73.

Desigur, fenomenul acesta nu este întâmplător. Sintagma cere o contextualizare politică extrem de riscantă, pentru că definițiile ei sunt cu precădere americane, așa cum rezultă din următoarea accepție a „culturii de masă” dată în 1959 de Irving Howe:

O societate relativ confortabilă, pe jumătate de huzur, pe jumătate de garnizoană, în care populația devine tot mai pasivă, indiferentă și atomizată; în care loialitatea tradițională, relațiile și rudeniile devin laxe sau se dizolvă în întregime; în care publicuri coerente bazate pe interese bine definite și pe opinii se descompun; în care omul devine un consumator, el însuși un produs de masă, după chipul produselor, divertismentului și valorilor pe care le absoarbe.¹⁵

O astfel de caracterizare nu putea fi aplicată societății socialiste și devine evident de ce, dacă în anii 1960 se puteau face încadrări pozitive ale „culturii de masă” — din care televiziunea făcea desigur parte — sintagma dispare treptat din discursul mediatic, pentru a deveni unul din multele tabuuri ale regimului. Între 1973 și 1983, asistăm la o aservire progresivă a Televiziunii la exigențele puterii politice și, în curând, personale a cuplului Ceaușescu. Acestea i se opunea, la fel de tacit, efortul de supraviețuire dus de puținii oameni de televiziune care mai păstrau o fărâma de autoritate profesională.

Este cazul să-l menționăm aici pe Tudor Vornicu, realizator și director de programe, asupra căruia planează grave bănuieli de colaborare cu poliția politică a regimului stalinist — ar fi fost anchetator de Securitate la sfârșitul anilor '50¹⁶ — dar care a reușit să prelungească, sub diverse titluri, o emisiune de anchete și reportaje prea puțin grevată de exigențele propagandiste ale regimului. Este vorba de *Transfocator*, la sfârșitul anilor '60, și de *Fotograme din realitate*¹⁷, în 1983, prin care Vornicu a reușit să facă să supraviețuiască în programele de televiziune o dimensiune socială separată de politica zilei. În ciuda numărului de emisiuni interesante din programul TVR al anilor '70, printre care ar trebui menționate emisiunile pentru tineri (copii sau adolescenți), și a unor timide refluxuri ale propagandei (de exemplu în 1975 și în 1977), în ciuda seriilor difuzate sâmbăta, care au reușit să mențină legătura dintre televiziunea din România și televiziunea ca mijloc audiovizual internațional, dar și legătura cu evoluția culturii de masă occidentale (serialul *Dallas* începe să fie difuzat în 1979), programele Televiziunii Române se scufundă tot mai mult în mlaștina unei propagande anacronice. Începând cu 1984, reducerea galopantă a programelor este doar o confirmare a îngrădirii la care este supusă cultura de masă oficială. Dat fiind că după 1973 nimic remarcabil, din punct de vedere ideologic și politic, nu mai deviază cursul istoriei TVR, că toate mutările strategice majore din domeniu avuseseră deja loc, și că singurul punct imprezvizibil care rămânea era gradul de implicare personală a celor doi soți Ceaușescu în funcționarea instituției (după '77 va dispărea și această necunoscută: toată lumea știe clar că amestecul cuplului este nelimitat, că o hotărâre prezidențială putea duce la desființarea completă a Televiziunii), am considerat că dacă voi alege 1983 ca an terminus al anchetei mele cititorul nu va fi cu nimic indus în eroare.

Anii 1980, care s-au târât monoton de la o zi la alta, sunt cei pentru care obiectul unui studiu despre mass-media din România ar trebui să fie rețeaua de parateleviziune din țară: practica vizionării filmelor străine la videomagnetofone, antenele parabolice a căror instalare era — în mod curios — permisă (cel puțin în Transilvania, acolo unde niciun alt post de televiziune național nu putea fi altfel receptat), ca și vizionarea

în masă, de către cei din apropierea granițelor, a canalelor de televiziune vecine¹⁸ (cazul Televiziunii bulgare, oaspete de zi cu zi al telespectatorului bucureștean, este cel mai cunoscut).

A scrie istoria televiziunii din România din perioada anilor ei de expansiune înseamnă, păstrând proporțiile, să plonjezi într-o perioadă prea puțin explorată în zilele noastre. Pentru cei care cunosc istoria televiziunii franceze înainte de mijlocul anilor '80, este suficient să spunem atât: cu o întârziere, din punct de vedere tehnic și social de aproape zece ani, televiziunea română are parte de același handicap instituțional ca și cea franceză¹⁹, respectiv dependența sa față de puterea centrală, față de stat (și, în mod sigur, față de partidul comunist ca instituție de stat), dar într-un grad mult mai mare. În plus, în timp ce dependența televiziunii franceze de putere va scădea, a TVR va crește.

Acestei dependențe, în cazul României, trebuie să i se dea o altă interpretare: ea este, până la un anumit punct, normală. Atâta vreme cât Radioteleviziunea Română funcționa, sub tutela unui Comitet (de Stat) — interfață dintre partidul comunist și guvern, pe de o parte, și, pe de alta, a profesioniștilor — această dependență apare ca un mod de funcționare natural. În 1971, odată cu crearea Consiliului Culturii și Educației Socialiste, Comitetul de Stat al Radiodifuziunii și Televiziunii Române va trece în subordinea acestuia, rămânând însă și în subordinea Consiliului de Miniștri. Dar importanța acestui din urmă organism va fi din ce în ce mai puțin semnificativă²⁰.

Avem astfel o ierarhie pe care o putem desfășura astfel: Comitetul Central al PCR > Consiliul Culturii și Educației Socialiste > Comitetul de Stat al Radioteleviziunii Române (numit astfel din 1971) > Televiziune (director) > redacții (vicepreședinți, care dispar după 1977, apoi redactori-șefi). În timp, Radioteleviziunea încetează să mai fie o instituție de stat, căci această ierarhie este în primul rând politică. Articolele de lege care îi definesc funcționarea se transformă din descriptive în deontice: dacă în *Decretul 302* de organizare și funcționare a Comitetului de Stat din 1971 se scrie „Comitetul de Stat al Radioteleviziunii Române, organ central de stat, îndeplinește politica partidului și statului în domeniul programelor de radio și televiziune“, în 1977, *Decretul 473* începe cu un performativ:

„Radioteleviziunea Română are sarcina de a contribui prin întreaga sa activitate la îndeplinirea politicii interne și externe a partidului și statului nostru“. Între timp, Comitetul fusese desființat și înlocuit, simplu, cu Radioteleviziunea Română (cu anularea celor patru vicepreședinți aferenți). Subordnarea Televiziunii față de Consiliul de Miniștri devine secundară²¹. Iată primul articol al decretului din 1977:

Radioteleviziunea Română are sarcina de a contribui prin întreaga sa activitate la îndeplinirea politicii interne și externe a partidului și statului nostru, la transpunerea în viață a *Programului Partidului Comunist Român de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism*.

Radioteleviziunea Română acționează pentru cunoașterea de către toți oamenii muncii a hotărârilor partidului și legilor țării, pentru educarea socialistă a maselor, lărgirea orizontului politic, ideologic și cultural al celor ce muncesc, pentru formarea omului nou, constructor al socialismului și comunismului în patria noastră.

Un alt organism de coordonare a programelor Radioteleviziunii, a cărei compoziție supraîncărcată și eteroclită respira un fals aer de „democrație populară“ și mai ales de „conducere colectivă“, organism înființat de Nicolae Ceaușescu la 8 martie 1971, este Consiliul Național al Radioteleviziunii. În decretul din 1977, această instituție figurează la capitolul III, articolul 12 — dovadă a scăderii importanței ei, cu anii²².

În concluzie: de la sfârșitul anului 1973, TVR nu mai are practic autonomie instituțională. Ea este de fapt Puterea, pentru că Televiziunea i-a fost anexată de voie, de nevoie, astfel că rolul ei de interfață între partid, pe de o parte, cetățeni, pe de alta, încetează. După 1973, TVR devine mai degrabă o instituție de partid. De aceea, spre deosebire de Irina Negraru care, în *Enciclopedia regimului comunist*, consideră vârsta „de aur“ a TVR ca situându-se între 1968 și 1977 (între apariția Programului 2, mutarea în noul sediu, pe de o parte, și, respectiv, cutremurul din 1977 și noul decret de funcționare a Radioteleviziunii, pe de alta), credem că avem toate motivele — date în primul rând de compoziția programelor și de discursul de escortă al emisiunilor — să devansăm

cu patru ani această dată. În ciuda ameliorării calității tehnice a transmisiilor și a realizării tehnice a emisiunilor, a stagnării, la un nivel însă ridicat, a duratei de emisie (la aproximativ 5 000 de ore anual), politica de mobilizare a maselor printr-un discurs ideologic prăfuit, pe care TVR este chemată să o „transpună în viață”, ca și debutul cultului personalității ceaușist alterează decisiv programele²³.

I

PRELUDIUL UNUI FENOMEN SOCIAL. TELEVIZIUNEA ROMÂNĂ ÎN CONTEXT EUROPEAN

1. Televiziunea ca serviciu public. Precursori: Marea Britanie și Franța

Până prin 1962 (rămâne de văzut dacă nu până mai târziu), televiziunea, în România, ține mai puțin de media și mai mult de artă, în sensul modern al cuvântului. În afara jurnalelor de știri, în care tot ce era spus și prezentat venea „de sus”, transmisiile nu respectau vreun program bine definit, mijloacele și personalul erau precare, se bricola și se improviză mai mereu. Coincidența face ca televiziunea să apară în Estul Europei după moartea lui Stalin — *post hoc ergo propter hoc oblige* — ca un curcubeu după ploaie. Televiziunea apare atunci când regimurile comuniste câștigaseră net lupta cu „dușmanii”, când instituțiile sovietice prinseseră contur și căpătaseră forță, ca și cum ar fi așteptat, în spatele cortinei (de fier), ca noua ordine să se așeze pentru ca spectacolul să înceapă. Televiziunea începe ca poezie, proiectând asupra lumii o lumină poetică: „Când instrumentele s-au sfărâmat și nu mai pot fi întrebuințate, planurile sunt dejucate, eforturile inutile, lumea apare de o prospețime copilărească și teribilă, fără puncte de sprijin, fără drumuri” scrie Sartre în *Qu'est-ce que la littérature?*, în 1947¹. Primul chip al TVR este acesta — cel al unei lumi noi, fără direcție, abia-creată — și putem spune, cu tot riscul patetismului degajat, că lumea se naște din nou odată cu televiziunea. Va fi, știm, o lume mult mai ipocrită decât cea de dinainte dar, până atunci, magia directului ține loc de seducție pentru orice transmisie televizuală. Această lipsă de direcție, molcomă, trenantă adesea, stângace, prostuță, va dura tocmai până în

clipa în care este observată. De atunci, cu inocența pierdută, televiziunea va începe să semene, (și) în România, cu altceva.

E foarte greu să începi astăzi un studiu despre prima vârstă a televiziunii în România în momentul în care dai peste acest text scris în 1952:

În vreme ce emisiunile de radio și-au consolidat achizițiile din timpul războiului, televiziunea a luat totul de la capăt, din nou, de nicăieri, și dintr-odată s-a dezvăluit ca o putere recunoscută. Între 1945 și 1950, a trecut de la stadiul de realizare științifică, de nou-tate futuristă, la cel de rival de succes al vechiului mediu, ca sursă de divertisment pentru omul modern².

Studiile despre televiziune au, în cultura anglo-saxonă, o dinamică și o istorie pe care nu numai Europa de Est, dar nici măcar Occidentul european, francez, german sau italian, nu mai poate aspira să le ajungă din urmă. În 1997, Museum of Broadcast Communications, inaugurat în 1987 în Chicago, editează *Encyclopedia of Television* în trei volume, cuprinzând aproximativ 2 000 de pagini ilustrate alb-negru, sub coordonarea lui Horace Newcomb. Rămâne de la sine înțeles că această enciclopedie este în primul rând una a televiziunii americane, dar informația despre televiziune în general este aici copleșitoare. Deja în 1970, Erik Barnouw publică la Oxford University Press al treilea volum al *History of Broadcasting in the United States*, dedicat televiziunii³, astfel că putem vorbi despre cuprinderea teoretică a unui fenomen imens astăzi încă după primele sale decenii de existență.

Trebuie așadar să plasăm în context istoria televiziunii din România, și să recunoaștem o dublă întârziere a acestei instituții: prima, față de televiziunea occidentală — dar și față de cea sovietică —, iar a doua, cea insurmontabilă cu adevărat, față de televiziunea americană. Se știe, primele experimente televizuale au avut loc înainte de cel de-al Doilea Război Mondial, iar BBC devine prima televiziune din Europa care emite două ore pe zi începând din 1936⁴. Dar există un motiv pentru care o istorie a televiziunii europene nu poate începe atunci, în măsura în care nu vorbim aici despre o istorie a tehnicii de televiziune. În 1947, scrie Tim O'Sullivan, există în Marea

Britanie aproximativ 20 000 de televizoare în stare de funcționare. Emmanuel Hoog, într-o utilă și cochetă carte de istorie a televiziunii franceze, își intitulează un capitol „Programe fără public”⁵, pentru a descrie funcționarea televiziunii franceze la sfârșitul anilor 1930. Televiziunea nu ne interesează ca mijloc de difuzare a unor imagini cinetice, în sine, în stricta ei evoluție tehnologică, ci doar în măsura în care această evoluție face din televiziune un mediu de difuzare *în masă* a unui ansamblu de reprezentări culturale; în măsura în care televiziunea devine formator de imaginar, de opinie, identificator social. Cu alte cuvinte, televiziunea devine un obiect de studiu al unui discurs cultural abia în momentul în care ajunge la pragul unui fenomen social, în clipa în care atinge o masă socială critică, pornind de la care poate locui în mințile fiecăruia dintre noi. Înainte de 1945, deși televiziunea apăruse deja, existau foarte puține televizoare, iar emițătoarele erau foarte slabe. E ca și cum am spune că existau texte, dar nu și cărți: n-am putea vorbi, atunci, de o literatură. Numărul mic al terminalelor și aria restrânsă de acoperire făceau ca existența televiziunii să nu poată primi atributul public pe care îl are astăzi.

După război, însă, situația socială a televiziunii evoluează rapid, cel puțin în Europa de Vest și mai ales în Marea Britanie. În 1957, aici apar trei posturi de televiziune: BBC, ITV⁶ și BBC1. În 1950, Marea Britanie numără 500 000 de aparate TV care pot emite 32 de ore săptămânal. Este exact numărul de abonamente TV existente în România 15 ani mai târziu⁷. În 1955 deja, BBC și ITV emiteau împreună 16 ore pe zi⁸. Dincolo de Marea Mânecii, în Franța, întârzierea față de televiziunea britanică este deja clară: mai puțin de 4 000 de televizoare în 1950, un singur post, RTE, care în 1964 emite opt ore zilnic⁹.

Modelul britanic și cel francez de televiziune nu se compară doar într-o ierarhie tehnică, ci și în cea socio-politică. După război, la 23 martie 1945, comunicarea radio și TV devine în Franța monopol de stat — și lucrurile nu se vor schimba multă vreme de aici înainte. În Marea Britanie, lucrurile stăteau altfel: „Din 1937, în radio și în televiziune, FCC (Federal Communications Commission) a încercat să mențină deschisă piața competiției împotriva puternicelor tendințe de monopol,

mai ales în ceea ce privește producția.¹⁰ Și tot atunci, FCC începe să definească interesul public pe care se presupune că îl servește televiziunea. De aceea, aici a funcționat după 1945 o dublă politică instituțională în domeniul televizual, cea a „interesului public” servit de BBC și cea a competiției libere servite de ITA (Independent Television Authority). Acesta este modelul după care funcționează astăzi televiziunea europeană, inclusiv în România.

Aceste două modele instituționale dau profilul funcțional al televiziunii în Europa. Pe de o parte, o portavoce a statului, un mediu de difuzare a proiectelor și politicilor statale, pornind de la presupuziția existenței unei elite înzestrate cu putere și a unei mase reprezentate de această putere, gata să primească ceea ce au ales să producă, în beneficiul ei, reprezentanții aleși. Pe de altă parte, televiziunea apare ca o instituție-efect a unei societăți deja constituite pe baza unei axiologii individualiste: un mijloc de divertisment, de informare și mai ales o oglindă a proiecțiilor narcisice ale indivizilor, pe care realizatorii de televiziune trebuie să-l conceapă astfel încât ceea ce telespectatorul primește să fie cel mai aproape de ceea ce dorește. Avem, așadar, o televiziune ca instituție de tip deductiv, rezultat al unei politici centrale făcute în numele cetățenilor pe care-i reprezintă, și o televiziune ca instituție de tip inductiv, rezultat al unor nevoi, dorințe și reprezentări individuale aglutinate și reglate conform unor principii de funcționare eficientă.

2. Televiziunea română de dinaintea televiziunii

Nu știm ce s-ar fi întâmplat cu televiziunea în România — dar nici în Europa — dacă n-ar fi venit războiul din 1939. *Revista Radio* de la mijlocul anilor 1930 se voia una de „radiofonie, televiziune, știință pentru toți” și insera știri despre radio, televiziune și alte medii electrice din toată lumea. La rubrica „Actualități” din 27 ianuarie 1935, de pildă, aflăm că:

Publicația *Popular Wireless* anunță că a luat ființă comitetul britanic de televiziune. (...) O dovadă că, împotriva tuturor svonurilor

contradictorii, posturile britanice sunt hotărâte să transmită regulat imagini animate.¹

Cu o săptămână înainte, revista insera două pagini sub titlul „Televiziunea, factor de cultură”. Spicuim:

Spectacolele de teatru pot fi redade, în televiziune, fie direct, fie prin intermediul unui film. (...) E sigur că televiziunea va introduce foarte des în programele ei asemenea retransmisiuni. (...) Cea mai covârșitoare revoluție o va exercita însă televiziunea pe tărâmul cinematografic. Micile săli de cinematograf vor proiecta în viitor, prin televiziune, programe comune emise dintr-un centru important de filme. (...) În ceea ce privește însă marile săli de cinematograf, ele își vor pierde rațiunea de existență (...). (...) Este evident că influența educativă a statului va crește într-o proporție formidabilă prin echiparea școlilor cu aparate de televiziune.²

Desigur, „reporterul” care semnează materialul nu are o idee foarte clară despre ceea ce avea să însemne, în ordine socio-culturală mai ales, televiziunea, dar intuițiile sale sunt adesea corecte. Televiziunea va accesibiliza într-adevăr filmul, iar în prima ei perioadă de existență socială, teleshcoala va fi un pariu despre care nu se știa că avea să fie atât de repede pierdut. Ceea ce nu se poate încă realiza, în 1935, este transformarea televiziunii într-un mediu receptat tot mai casnic, apoi individual, în devenirea ei ca accesoriu mediatic personal, ca mediu prin care *eu vorbesc cu mine*, la distanța oferită de vizionarea și ascultarea unor succesiuni de imagini și sunete. Ca să pot comunica cu mine însumi, am nevoie de o distanță — de o mediere, ca să vorbim în jargonul lui Bruno Latour. Or, după ce religiosul, apoi politicul (ambele de fapt) ne-au modulat existențele tranzitive, după ce arta, coborâtă în stradă sau adunată în muzee, a făcut același lucru, punându-ne mereu laolaltă, radioul, apoi televiziunea, apoi PC-ul și internetul au reușit generarea unor medieri individuale, prin distribuirea de terminale adresabile și adresate personal. În felul acesta, colectivul a fost sublimat, iar puterea discursurilor culturale dominante a crescut pe măsură ce adresarea reușea să se realizeze personal. A scăzut însă, în spațiul occidental deocamdată, puterea de solidarizare a discursurilor dominante.

Din acest punct de vedere, după cum vom vedea, comunismul (ca orice ideologie forte, explicită și naivă) n-a înțeles, sau n-a vrut să înțeleagă, ceea ce în ordinea raportului față de acest mediu e totuna, televiziunea. N-a înțeles, în special, ceea ce sublimează televiziunea: participarea colectivă și cenzurile de etichetă pe care spațiul public le impune. Adus acasă, televizorul se oferă ca un frigider din care iei ce-ți place atunci când nu te vede nimeni și înfuleci, înfuleci... Dar, de bună-seamă, până la familiarizarea extremă cu televizorul a trecut timp. Despre acest timp vreau să vorbesc, despre televiziune pe vremea când părinții ei, statul, puterea politică, supraeul cultural tradițional încercau să o educe pentru a ajunge altceva decât a ajuns, de fapt, ea, liberă să se adreseze dorinței noastre intime, libidoului, acelui mecanism care suntem noi în afara propriei noastre conștiințe. Or, în comunism, problema raportului dintre conștiința de sine și televiziune (presă în general) a fost pus frecvent, de la sfârșitul anilor 1960 încolo — dar a fost pusă prost, conform fetișizării conștiinței de sine la care comunismul n-a renunțat niciodată.

Pe YouTube, sau pe Trilulilu (www.trilulilu.ro/ABBAfan/Oea720d2692380), „din Arhiva TVR“, există câteva imagini unice, cele mai vechi aflate în circulație, din programele de Revelion 1957-1964.

1958. Un ceas de perete, vechi, burghez, arată ora 12.00. Apoi se deschide o imagine de studio: pe o podea îmbrăcată într-un material textil scump, de gală, de culoare deschisă, înaintea un băiețel care poartă ca singur articol de îmbrăcăminte o eșarfă în bandulieră inscripționată cu 1958, și care are în mâna dreaptă o podoabă de Sărbători. Copilul este lăsat aparent singur pe scena în stânga căreia se află un brad împodobit. În secvența următoare, două cupe de șampanie, una lângă cealaltă, sunt umplute cu vinul spumant dintr-o sticlă îmbrăcată în șervet după care, în fața bradului, o mână cu mănușă de culoare închisă și alta fără mănușă ciocnesc. Tot mai multe cupe se umplu, se zăresc apoi chipurile celor doi convivi și re apare figura zâmbitoare și de-o inocență desăvârșită a băiețelului cu eșarfa. Se desfășoară formații de muzică populară. Apoi, o formație de muzică de estradă execută acorduri cu influențe jazzistice. Înregistrarea continuă cu imagini

de la revelioanele de după 1959. Într-o primă secvență, lungă, Alexandru Giugaru apare într-o scenetă în versuri, în fața unei farfurii în care se află, ca un obiect de cult, o sarma... La deschiderea programului de revelion 1959, adresarea prezentatoarei (probabil Cleo Stieber) este „Dragi prieteni și tovarăși“: România nu ieșise încă din lungul deceniu obsedant. Dar se afla deja la capătul lui.

Televiziunea din România era, la sfârșitul anilor 1950, un privilegiu al câtorva mii de oameni, bucureșteni în marea lor majoritate, care captau imaginile cu ajutorul unor aparate importate din Germania democratică. Presupus cultivați, ei nu se puteau scandaliza la apariția nudă a unui băiețel drăgălaș, iar televiziunea nu era chemată să le dreneze imaginarul înspre niște reprezentări pe cât de mobilizator-revoluționare, pe atât de idealiste. Cele câteva minute de imagini din programe de revelion la care poporul nu avea încă acces erau dolda de corporalitate: băiețelul evolua liber și gol pe scena studioului, materialul textil care o căptușea transforma peisajul într-un interior uterin care semnifica, într-o regie îndrăzneată, nașterea (visceralul în toată măreția lui). Șampania care-și varsă spuma peste marginea cupelor, mâinile celor care ciocnesc și, în sfârșit, truculența apariției lui Alexandru Giugaru — cu un enorm dicționar enciclopedic în brațe, din care pare că recită o odă, ironică desigur, adusă sarmalei —, toate aceste imagini celebrează, în cel mai „burghez“ spirit, corpul. Televiziunea emite atunci numai pentru membrii Puterii, dar nu în calitatea lor de oameni politici, ci de persoane particulare care se puteau uita la ce le plăcea fără teama de a-și vedea imaginea publică deformată. Televiziunea română semăna atunci cu băiețelul pe care-l expunea simbolic și atât de deviaționist: fără roluri impuse, percepută ca o curiozitate de puținii privilegiați, ea n-ar fi putut scandaliza nici dac-ar fi vrut — pentru că nu avea pe cine. Ar fi interesant să-l regăsim astăzi pe fostul vestitor al lui 1958, devenit probabil un bărbat cărunt, care ar reuși să resemnifice ca experiență personală deriva lui ingenuă din studioul proaspetei Televiziuni Române.

Deocamdată, să mai rămânem puțin atunci și acolo, în acea clipă inaugurală. La fel ca vlăstarul dezgolit în mijlocul unui decor alb, Televiziunea nu e chemată să reprezinte numaidecât

societatea și să îi furnizeze imagini despre ea însăși, care să-i dirijeze comportamentul în conformitate cu voința de dominare a Puterii. În 1958, anul în care trupele sovietice părăsesc România, Televiziunea este încă mică, naivă, dar relativ liberă. Adevărul imaginilor pe care tocmai le-am descris este imanent — ce „se vede“ la televizor e ca o poezie care se poate dispensa de context, într-atât e acesta de puțin, de inocuu. Tocmai pentru că poate arăta un copil în puritatea întregului său trup, Televiziunea Română nu există încă în 1958.

Primii zece ani de după război n-au putut fi folosiți pentru reluarea unor încercări de exploatare a ideii de televiziune care datează, și în România, din interbelic. Unul dintre intelectualii care scriu despre viitorul televizual al comunicării în masă este Mihail Sadoveanu, încă din 1926: „Curând, vom avea lângă aparatul radiofonic și aparatul care să ne înfățișeze imaginile și mișcarea. Lucrul e realizat în laborator. Măine îl vom avea înaintea noastră și în odaie. Și imaginile, ca și sunetele, sunt tot nemuritoare în raport cu infinitul în timp și în spațiu.“³ Lucrări despre televiziune apar din anii 1930⁴. După experimente care datează din anii 1937, proiectul înființării Televiziunii Române apare în 1955: la 23 august apare prima stație experimentală de televiziune. Se întrebuința tubul ionoscop cu definiție de 325 linii⁵. De la 31 decembrie 1956, se instalează un emițător care lucrează pe Canalul 2, cu antenă instalată pe Casa Scânteii (care va fi utilizată pentru a transmite Programul 2 din 1968), iar studioul Televiziunii se stabilește în strada Molière (are 460 mp, va fi modernizat în 1966).

Prin comparație, televiziunea franceză are un avans de un deceniu; baza materială a primit un ajutor inedit din partea ocupantului nazist; în 1953 este creată rețeaua Eurovision, la 2 iunie, odată cu încoronarea reginei Elisabeta a II-a. În raport cu alte televiziuni naționale, însă, România nu stă chiar rău. Astfel, într-o pagină consacrată „premierelor în televiziune“, istoricul de televiziune francez Robert Prot înscrie apariția televiziunii în România în martie 1958, între Portugalia (1957) și China (mai 1958), după Cehoslovacia (mai 1953), cu mențiunea însă că, dintre toate țările blocului estic, nu apar decât România și Cehoslovacia⁶. O altă comparație poate fi făcută cu televiziunile scandinave, care emit oficial din a doua parte

a anilor 1950. În afara Suediei, unde, în 1960, o optime din populație posedă un televizor, televiziunea pătrunde greu în societate și rămâne până târziu monopol de stat⁷. În Spania, televiziunea apare, ca și la noi, în 1956, iar în 1960 nu există decât 50 000 de aparate în țară, televiziunea fiind aici la început un fenomen exclusiv urban. Programul, însă, e mai consistent, TVE difuzând în 1972 aproape 6 000 de ore anual, față de cele aproximativ 3 000 difuzate de TVR (număr aflat, însă, chiar în cursul lui 1972, în creștere)⁸.

Televiziunea devine un fenomen social doar odată cu accesibilitatea televizorului și cu extinderea acoperirii. Abia apoi putem discuta despre politica Televiziunii și despre rolul ei social, despre reprezentările pe care le vehiculează în funcție de puterile care se exercită asupra ei, de jos (așa cum se întâmplă în Franța, unde sloganul este *Distraire, informer, instruire*⁹) sau de sus, cum s-a întâmplat în țările comuniste, deși „mulți ani, radioul și, mai ales, televiziunea au fost considerate, în primul rând, ca simple mijloace de transmitere a știrilor, a muzicii, a divertismentului...“¹⁰. Astfel, situația numărului de posturi tv (respectiv abonamente) prezintă din nou o întârziere de aproximativ un deceniu față de o țară ca Franța (2 897 de abonamente în România, 1957, contra 3 794 în Franța în 1950¹¹). Acoperirea teritoriului s-a făcut însă treptat, abia în cursul anilor 1960 în România — pentru Programul 1, anii 1970 pentru Programul 2 — și cu zece ani mai devreme în cazul Franței. Ritmul de creștere a numărului orelor de emisie cunoaște un *boom* în 1968, primul an de aur al TVR. Dacă acest ritm este în general de 50-100 de ore de emisie în plus pe an, diferența dintre 1967 și 1968 este de peste 800 de ore. În 1971, TVR ocupă locul 12 în Europa la numărul de ore de emisie¹². În acest timp, creșterea numărului de abonamente tv devine importantă după 1960, și se stabilizează undeva la un plus de 200 000 de abonamente pe an la sfârșitul anilor 1960.

La sfârșitul lui 1965, există, cum am mai spus, 500 000 de abonamente tv (pentru o populație de 19 milioane de locuitori), iar Televiziunea emite, pe un singur program încă, între 1 500 și 2 000 de ore de emisie anual (o medie de cinci ore zilnic în 1967, an în care TVR emite șase zile din șapte). În

țară, datorită diferențelor în acoperirea teritoriului, ca și a posibilității de achiziționare a unui astfel de aparat, populația rurală, care reprezenta mai mult de jumătate din populația țării, deținea doar o treime din aparatele tv. Județele cele mai televizuale, cu excepția Bucureștiului, erau: Prahova, Timiș, Bihor, Brașov, Cluj, Constanța, Ilfov, Dolj.

3. Radioteleviziunea Română, instituție în România comunistă

Eugen Denize, în volumul II al consistentei și bogatei *Istoriei a Societății Române de Radiodifuziune*, recenzează modificările legislative de după instaurarea puterii comuniste. Ceea ce merită reținut de către noi este faptul că, în mod evident, Radiodifuziunea Română devine o instituție de stat, subordonată politicii Partidului Comunist din România, devenit apoi Partidul Muncitoresc Român, și, în sfârșit, Partidul Comunist Român. În 1958, prin *Hotărârea Consiliului de Miniștri nr. 288*, Direcția Generală a Radiodifuziunii de pe lângă Consiliul de Miniștri al RPR se transformă în Comitetul de Radio și Televiziune (subordonat aceleiași instituții politice). Hotărârea este semnată de prim-ministrul de atunci, Chivu Stoica. Nu voi insista asupra atribuțiilor acestui comitet. El este răspunzător de activitatea Radiodifuziunii și Televiziunii în ansamblul ei. Istoria lui Eugen Denize se oprește de altfel în 1965, adică în momentul în care începe istoria televiziunii române ca fenomen cultural. De altfel, schimbările de administrație ale TVR vor continua, dar semnificația lor rămâne redusă, atâta vreme cât rolul de conducător social, politic și economic al partidului nu e pus nicio clipă în chestiune — totuși, anii 1970 vor dezechilibra balanța dintre partid și stat în favoarea primului, ca tutele sub care se desfășoară activitatea Televiziunii. Schimbările de politică a programelor de televiziune între 1966 și 1989 reprezintă mai puțin efectul urmăririi îndeaproape a evoluțiilor de conținut televizual din Europa, cât evoluția discursului politic la nivel înalt. Era normal, însă, ca TVR să preia modele străine la începuturile sale, după cum

a fost normal ca, după 1973, apoi după 1984, politica ideologică și culturală, apoi economică a partidului să transforme Televiziunea Română în cea mai absurdă instituție mass-media din Europa, în ultima parte a anilor 1980. Nu trebuie să cădem totuși în capcana clișeului care spune că Televiziunea Română a fost o instituție de mucava în perioada comunistă. Ani de zile, televiziunea a reprezentat, mai degrabă decât un ecou, o alternativă la discursul politic oficial, într-o perioadă, e drept, în care sintagma „discurs oficial” acoperea o pluralitate controlată de registre, referințe și stiluri. Tot atât de adevărat este că atâta vreme cât televiziunea a reprezentat această alternativă, nu a fost singura. Pe măsură ce numărul acestor alternative scade, scade și rolul de normalizare a vieții cotidiene pe care televiziunea se presupune că-l asumă. Ne alăturăm până la un punct concluziilor pe care autoarea primei teze de doctorat despre televiziunea română le formulează în epilogul lucrării ei:

Mi-am dat seama că televiziunea română sub comunism avea de spus o poveste mai complexă decât povestea unui control politic. A fost o poveste care plasa televiziunea însăși sub lumina reflectoarelor: televiziunea ca mediu care și-a vădit specificul și resursele interne ale propriei puteri, și televiziunea ca o instituție mass-media care a apărut, s-a dezvoltat și și-a croit un drum de sine stătător, aflat totodată în interacțiune cu factori sociali și politici (controlul politic a fost doar unul dintre ele și caracteristic doar pentru anumite perioade.)¹

Televiziunea română a reprezentat — mai ales în anii ei cei mai buni, cei în care prin programele sale și prin întinderea lor a ajuns în rând cu televiziunile celorlalte țări din blocul comunist, ba chiar apropiindu-se de cele din Occident — o putere socială și culturală imposibil de neglijat. Cuvintele lui Dumitru Popescu (poreclit Dumnezeu) din martie 1970 o spun în mod clar:

Televiziunea (...) este presa cu cel mai mare tiraj din România. (...) Judecând după cei 1,3 milioane de abonați înscrși, putem aprecia că în fiecare seară programele TV sunt urmărite de circa 5-6 milioane de cetățeni. Este un public colosal. Televizorul

a devenit una din principalele modalități de ocupare a timpului liber al cetățenilor. (...) Prin intermediul televizorului se realizează prezența nemijlocită a societății — cu uriașa și inepuizabila sa problematică — în căminul cetățeanului, în viața intimă a fiecărui individ.²

Dar trebuie repetat că TVR, ca oricare instituție publică într-un stat democratic, nu este un obiect în sine. Ea își creează semnificațiile — un sens — în funcție de o anumită evoluție a societății și, mai ales, în funcție de discursul, explicit sau implicit, al puterii. Dacă acest discurs este astăzi implicit și dacă acesta aparține unui regim care cere audiențe cu orice preț, televiziunea o vedește prin pierderea aproape totală a caracterului de agent al „dreptății publice“ pe care-l avea în anii ei de aur, când reușise cu succes să înlocuiască instanțele absente ale societății civile. Astăzi, televiziunea, în ceea ce a rămas din dimensiunea ei socială, nu mai rezolvă cazuri publice, ci prezintă știri în scopul afectării³, fie și momentane, a publicului. Modalitatea de rezolvare a unor cazuri acum individuale sau personale ține numai și numai de aptitudinea lor de a fi integrate în spectacole. Această schimbare de sens a televiziunii ca instituție publică este legată indisolubil de o devenire socială în direcția privilegierii exclusive a valorilor individuale și afective care dau sens vieții individului. Dreptatea și echitatea socială nu mai fac parte din preocupările televiziunii.

Tot așa, Televiziunea Română a evoluat, de la începutul anilor 1970, înspre o deturnare de la sensul ei instituțional în calitate de serviciu public (sau de televiziune comercială), prin ingerința puterii politice care i-a redefinit misiunea, evoluția. A spune că televiziunea și-a „croit un drum“ revine la afirmația că televiziunea este o ființă vie care, în orice condiții, încearcă să rămână integră, conformă cu caracterul original — ea însăși. Or, televiziunea, ca instituție, nu este o entitate autonomă. De la *Reflector* și *Transfocator* până la emisiunile care „întâmpinau“ congresele PCR, dar mai ales până la emisiunile de panoramare a ctitoriilor ceaușiste, în anii 1980, televiziunea nu rămâne aceeași. Ea încetează, dacă putem spune așa, exagerând din rațiuni euristice, să rămână televiziune. În faza ei

monumentală, televiziunea română este amputată de caracterul ei reprezentativ propriu, acela de a transmite imagini în mișcare, dramatizate și puse în narațiune, sau de a filma și retransmite cotidianul.

4. Momentul recunoașterii. Televiziunea Română și discursul politic

Nu informația despre televiziune lipsește în România, ci o interpretare a ei în termeni de cultură antropologică și politică. Ultima frază a lui Mihail Sadoveanu este grăitoare pentru dimensiunea supranaturală cu care tehnologia era înzestrată de către imaginarul unei populații esențialmente rurale. Pe de altă parte, lucrările despre televiziune apărute mai târziu au fie un caracter tehnic și informativ, în acord cu ideologia progresistă a epocii, fie unul strident ideologic, mai ales după anul 1971, când Nicolae Ceaușescu își intensifică opera de aservire ideologică a televiziunii din perspectiva dublă a unui discurs pe cât de voluntarist etic, pe atât de utilitarist. El vede în televiziune un mijloc de impunere a ideologiei și eticii comuniste pe de o parte, pe de alta mijlocul de a transforma conștiința telespectatorului în motorul valorificării la maximum a competențelor fizice și mentale ale posesorului ei întru propășirea statului. Altfel spus, nu există, în raport cu televiziunea — dar remarcă poate fi generalizată la cultura română postbelică în ansamblul ei, cel puțin până la începutul anilor 1980 —, o atitudine intelectuală subsumabilă ideii antropologice de cultură. Atât în discursul oficial, asupra căruia vom reveni, cât și în discursurile „evazioniste“ care i se opun, apare o aceeași imagine a culturii, cu doi versanți: o cultură dominată etic și ideologic de ideea de progres, de evoluție, de un idealism totalizant, care cuprinde și articulează materialul și spiritualul, și o cultură „burgheză“, prizată în compensație, a profunzimii, a autenticității valorilor spirituale, ceea ce trimite la un alt tip de „idealism“. Această opoziție sintagmatică a două idei de cultură, între anii 1960 și 1970, poate fi ilustrată ironic de următorul delicios fragment de gândire ceaușistă:

Să nu uităm că a fi comunist cere să fii și puțin idealist, în sensul nu al concepției idealiste, în sensul unui anumit romantism revoluționar, cum îl numeam noi pe timpuri. Câteodată îl combăteam, dar greșit, după părerea mea, că fără a te dăruii intereselor clasei muncitoare, fără a avea o viziune largă, a visa despre ceea ce trebuie să devină comunismul nu poți fi un revoluționar, nu poți fi un comunist.¹

În ambele cazuri, așadar, este vorba despre „o viziune largă”, fie ea progresistă și ultragiant ideologică, fie burgheză, post-romantică.

Televiziunea se strecoară, ca fenomen cultural, între aceste două accepții ale culturii, fără să aparțină niciuneia. Vom vorbi atunci fie de cerințe maximaliste adresate televiziunii, ca de pildă aceasta a criticului literar George Ivașcu:

Prin însemnata ei capacitate de răspândire, de sensibilizare a milioane și milioane de oameni pentru tot mai elevate niveluri ale vieții spirituale, televiziunea are, poate avea, o mare, nebanuită contribuție în însăși definirea de ansamblu a poporului nostru în perspectiva desăvârșirii multilaterale a orânduirii socialiste.²

fie, la sfârșitul anilor 1960, de o atitudine pragmatist-realistă, dată de o colaborare autentică cu telespectatorii prin intermediul sondajelor de opinie care se înmulțesc odată cu înființarea Oficiului de Studii și Sondaje al Televiziunii sub conducerea lui Pavel Câmpeanu (oficiu care își prezintă activitatea în numărul 853 al revistei *RadioTV*³).

Studiile occidentale despre televiziune — și când spun occidentale, mă refer acum la literatura anglo-saxonă — insistă însă pe versiunea minimalistă a ceea ce o instituție politică sau administrativă poate cere de la televiziune. Toby Miller crede, la capătul unei discuții despre cultură populară, în contextul opoziției culturale modernitate *versus* postmodernitate, că astăzi televiziunea și radioul sunt „anti-ideologice, în largul lor apel la simțul comun care se presupune că există ca însușire a unei comunități, mai degrabă decât ca proprietate a eticii discursului”.⁴ Istoria televiziunii franceze arată însă că afirmația de mai sus are limitele ei. Dacă între 1945 și 1958 dependența Radioteleviziunii franceze de puterea politică era

instituționalizată, reforma din 1959 încearcă să scoată instituția de pe orbita politică: RTF devine ORTE, adică Oficiul de radiodifuziune-televiziune franceză⁵. Însă:

În realitate, televiziunea sub generalul de Gaulle rămâne strâns legată de puterea politică, care numește sau revocă directorul general. Deja prezentă sub cea de-a IV-a Republică, cenzura rămâne o realitate, suscitând criticile acerbe ale intelectualilor și ale opoziției, și, de asemenea, protestele personalului.⁶

Cu toate acestea, nu doar că cenzura gaullistă trebuie să lupte cu o autocenzură mult mai slabă din partea realizatorilor de emisiuni — cu mult mai avangardiști⁷ decât cei dintr-o Românie abia ieșită din malaxorul stalinist — dar televiziunea franceză, urmând trendul liberal al societății occidentale, nu va înceta să se emancipeze de ideologic de-a lungul anilor 1970. Anglia a avut parte de o politică televizuală dublă încă din anii 1950, dar influența lui John Reith asupra primilor ani ai activității BBC pune în cauză ideea unei televiziuni ca serviciu public, atâta vreme cât, definit de Reith, serviciul public de televiziune era plasat într-un cadru etic excepționalist (independență față de Puterea politică, dar și față de piață), care trebuia să genereze programe capabile de a face „idealul popular și popularul ideal”⁸.

Așadar, putem considera că parte din injoncțiunile ideologice ale discursului politic din România anilor 1970 (vocea lui Nicolae Ceaușescu reluată în ecouri nuanțate de Dumitru Popescu și purtată în versiuni tot mai primitive de mulți alții) vin pe un trend autoritarist manifestat atât în Anglia în anii 1920-1930, cât și în Franța în anii 1950-1960. Ceea ce diferențiază aceste versiuni este modelul politic care-și exercită puterea în fiecare caz, nu expresia centralismului idealizat. Simplitatea, inadecvarea și violența modelului politic comunist român, ca și pasivitatea actorilor politici dirijați de Ceaușescu au adus televiziunea în ruina materială și morală de la sfârșitul anilor 1980, nu o tendință autoritaristă manifestă în Europa secolului XX, care a trebuit să se confrunte cu o opoziție inexistentă în România.

Nu putem aşadar opune un model instituţional al Televiziunii Române aflate în slujba voinţei politice de reprezentare şi „înfrâurire“ a opiniei publice şi, respectiv, un model occidental absolut liberal, al unei instituţii publice libere de orice dependenţă de voinţa politică. Supunerea politică a Televiziunii Române apare aşadar, în comparaţie cu cea a televiziunii franceze, pe de o parte, dar şi cu autonomia televiziunii britanice, nu doar un efect al regimului comunist, ci şi o consecinţă a unei mentalităţi politice mai vechi, pentru care orice putere nou apărută, virtual autonomă, trebuie controlată paternalist şi supusă unor teste de încredere.

Cu toate astea, Televiziunea Română a reuşit să fructifice meritoriu perioada laxă a trecerii puterii politice de la un grup la altul (Dej-Ceauşescu). A fost ajutată aici şi de propria ei istorie. Televiziunea română devine o instituţie cu portanţă socială exact în perioada preluării puterii de Ceauşescu şi în timpul în care noul lider al partidului se ocupă cu înlăturarea concurenţei (Chivu Stoica, Alexandru Drăghici⁹). Acest interval de restrângere a autorităţii puterii politice — de vreme ce una veche dispărea, iar alta nouă se constituia — s-a suprapus peste devenirea televiziunii în calitatea sa de creator şi difuzor de cultură de masă. Autoritatea televiziunii a crescut la umbra rărită a autorităţii politice, aflată în proces de restructurare. În felul acesta, întârzierea dezvoltării tehnice a televiziunii române faţă de suratele ei vestice (aflate şi ele în decalaj istoric unele faţă de altele) a devenit un avantaj considerabil de creştere şi devenire de sine stătătoare. Aceasta este aşadar perioada în care TVR încearcă şi reuşeşte în parte să creeze curele de transmisie între ea şi public, ocultând releul politic.

Asupra implicaţiilor acestui din urmă minimalism politic — evident în toate societăţile democratic-capitaliste, de tip deschis — nu este cazul să insistăm acum, pentru că discursurile oficiale din România comunistă vor accentua tot mai mult ideea că televiziunea nu este o sursă de informaţie, ci un instrument formativ. Poate că imaginea care rezumă cel mai bine ideea pe care Nicolae Ceauşescu şi-o făcea despre televiziune, cel puţin în prima jumătate a mandatului său, îi aparţine lui Dumitru Popescu: „un polip ideologic uriaş, cu milioane de antene.“¹⁰ Hiperbola vorbeşte în acelaşi timp despre teama

regimului comunist — unul al puterii discursului, nu al puterii banului, deci un regim al ideologiei explicite, aşadar sincer în exprimarea propriilor intenţii şi de aceea atât de uşor de contrazis¹¹ — de orice fenomen de masă: prin ricoşeu, această teamă devine principala slăbiciune a controlului pe care-l exercită. În luările de cuvânt care vizează televiziunea, de-a lungul anului 1971 mai ales, oamenii politici insistă mereu pe nevoia de a nu lăsa televiziunea în afara discursului oficial — cu alte cuvinte, de a nu o lăsa „de capul ei“.

Cum poate fi folosită televiziunea, din momentul în care devenirea ei ca fenomen social este certificată prin fapte? Opiniile sunt împărţite, iar soluţiile contradictorii, pentru că televiziunea nu poate fi folosită decât exploatând la maximum potenţialul ei de atracţie, propriul ei specific. Tocmai de aceea, printre criticile aduse televiziunii în şedinţa maraton a Comisiei pentru Problemele de Învăţământ, Ştiinţă, Cultură şi Presă de la 30 martie 1970, una dintre ele aduce, prin vocea de autoritate a lui Dumitru Popescu, o observaţie singulară. Este vorba despre nemulţumirea — unanim împărtăşită de vorbitori — faţă de lipsa de autenticitate a programelor politice şi economice. Aici, însă, Dumitru Popescu aduce în joc o judecată de valoare pe cât de importantă, pe atât de ignorată — şi atunci, şi mai ales ulterior — în legătură cu o ipostază a autenticităţii în redarea televizuală a realităţii sociale.

O a doua deficienţă gravă a emisiunilor sociale este că nu reuşesc să transplanteze pe ecran viaţa, aşa cum palpită în colectivele de muncă, în casele oamenilor, pe stradă — viaţa autentică, în stare pură, naturală. (...) Există o tendinţă cosmetică, o plăcere ciudată de a pune puţin fard chiar acolo unde există naturaleţe graţioasă şi proaspătă. Extragerea unui agramatism, faţă de care sunt foarte circumspecţi redactorii, poate oferi o imagine, poate tăia nervul unei idei.¹²

Astfel de detalii pot să pară surprinzătoare în discursul celui mai subtil artizan al cultului personalităţii lui Nicolae Ceauşescu. Cu toate astea, puţinii activişti de partid care înţelegeau miza televiziunii ştiau foarte bine că rolul ei ideologic nu putea fi asumat decât în condiţiile dramatizării şi

dizolvării în imagine și ficțiune a ideii, că autenticitatea poveștii și imaginii este cea care legitimează o idee care niciodată nu trebuie explicitată¹³. Valoarea estetică a agramatismului, la care probabil un arivist intelectual ca Nicolae Ceaușescu nu se putea gândi, reprezintă unul dintre puținele elemente de adecvare a discursului politic românesc în vremea comunismului cu valorile culturale la zi din Europa democratică. Pe de altă parte, însă, agramatismul nu poate semnala autenticitatea decât etalat în mod liber și atașat unor idei exprimate la fel de ingenuu. Subordonarea expresiei față de idee, ierarhie pe care nici Dumitru Popescu n-o pune în chestiune — pentru că era vorba despre un comandament explicit, axiomatic —, făcea însă ca redactorii emisiunilor sociale să fie mereu hărțuiți de spectrul degradării ideii de către forma care o exprimă.

În același timp, caracterul injonctiv al acestei subordonări impunea o autocenzură din partea responsabililor instituționali și a oamenilor de pe stradă intervievați în timpul emisiunilor de critică socială, în primul rând *Reflector* și *Transfocator* (emisiune-anchetă care durează ceva mai puțin de o oră, al cărei nume dispare în 1970), făcându-i să fie marcați de trac. Dintre ei se recrutau „vinovații“, într-o epocă în care registrele de reprezentativitate a societății românești se înscriau într-o ierarhie echilibrată, în care responsabilitățile erau delegate, și totul — cu excepția principiului, a „sistemului“ în ansamblul lui și a liderilor săi politici — putea fi pus în chestiune. În contextul existenței acestor registre — reduse și anulate ulterior de figura totalizantă a lui Nicolae Ceaușescu — televiziunea este nu doar mediatorul fix dintre o idee și o masă, așa cum avea să devină în anii 1980, ci o autoritate autonomă.

De pildă, în contextul unor emisiuni despre noile construcții de apartamente proprietate personală¹⁴, reporterul lucrează jurnalistic: filmează pe șantier, compară date statistice, constată deficiențele imputabile antreprenorului (utilarea noilor apartamente se face la o calitate inferioară a utilităților în raport cu ceea ce se stipulase în contracte și cu banii plătiți, mai ales în ceea ce privește instalațiile) și filmează apoi la uzinele care livrează respectivele produse. Apoi ajunge la instituția care administrează achiziția apartamentelor. Șeful Oficiului de contractare a locuințelor admite în fața reporterului: „Nu

sunt deloc mulțumit de colaboratorii mei.“ Dincolo de răspunsul care îi acuză pe alții și îl disculpă pe interlocutor, discursul și atitudinea oficialului interviuat sunt defensive, în vreme ce reporterul (în cazul nostru Alexandru Stark¹⁵), cu aplomb, face figura unui judecător.

Acest joc nu putea dura. El era considerat periculos atât pentru puterea politică, cât și, apoi, pentru funcționarii de stat care, odată cu intensificarea cultului personalității, nu se mai simt responsabili în fața niciunei alte autorități în afara celei personale a lui Ceaușescu. Reporterul de televiziune ieșea în fața publicului ca reprezentantul său direct și legitim, într-un act de reprezentare în care confirmarea din partea publicului era dată atât de audiență, cât și de corespondența scrisă dintre telespectatori și realizatorii de programe. Reporterul de televiziune amenința să devină un haiduc într-o societate în care haiducul, care preluase puterea bogătașilor de odinioară, devenise de fapt voievodul. Faptul că televiziunea era dotată cu puterea de a schimba realități punctuale — putere delegată, desigur, dar nu mai puțin putere — îi conferea acesteia un statut normativ „furat“, uzurpat de la instituția supremă de putere a epocii, partidul comunist.

În aceste condiții, între 1965-1973, când autoritatea publică a televiziunii și cea politică a partidului conviețuiau, singura dovadă a acesteia din urmă ca putere subordonatoare era limbajul. Realizatorul de televiziune filma, în emisiuni de tipul *Reflector*, fragmente de realitate urbană construită — și marca astfel ceea ce se numea „noua orânduire“. Dar, în actul critic pe care-l desfășura, această realitate devenea altceva decât dorea puterea politică (și decât exprima discursul acesteia). Blocul filmat în reportajul-anchetă la care ne referim este neterminat: existau întârzieri în livrarea apartamentelor; numărul cererilor îl depășea cu mult pe cel al răspunsurilor pozitive¹⁶; instalațiile care soseau de la uzină erau de calitate proastă. Realitatea mediată televizual nu avea așadar nimic eroic, nimic estetic — așa cum dorea Nicolae Ceaușescu însuși¹⁷; dimpotrivă, înfățișată ca incompletă în raport cu dorințele și nevoile oamenilor, prin reprezentările ei televizuale, ea, realitatea socială așa cum era distribuită publicului, reușea să impună autoritatea instituției televiziunii, singura care putea determina

îmbunătățirea ei, pentru că doar ea, televiziunea, putea face vizibil ascunsul.

Pentru ca această autoritate să nu o submineze în cele din urmă pe cea politică a partidului, rămânea apelul la limbaj. Cu cât limbajul și mimica manifestau disciplina, cu atât Puterea își semnală, prin ele, prezența de dincoace de vizibilitatea pragmatică și concretă a televiziunii. Doar prestația autocontrolată, crispată a actorilor unei emisiuni reușea să marcheze, implicit, dar limpede, prezența unei Puteri care încă nu alesese calea totalitară a explicitării totale. Decizia de a nu corecta un agramatism conjugată cu decizia de a nu semnifica ideologic realitatea mediată ar fi dus la o iremediabilă lăsare în umbră a discursului ideologic, explicit, al Partidului. Dacă limbajul difuzat de televiziune n-ar fi fost idealizat, după ce televiziunea reușea, prin structura și imaginile emisiunilor ei sociale, dezvrăjirea ideologică a realității, societatea românească ar fi avut în televiziune oglinda propriei ei democratizări, traduse în eliberarea discursului public de sub tirania impunerii unor semnificații.

Nu s-a întâmplat așa. Pentru că există o prejudecată politică ce funcționează foarte bine aici — și care nu este apanajul mentalului comunist. O formulează Nicolae Ceaușescu însuși. Este vorba despre distincția dintre conținut și manieră — sau, mai clar, dintre formă și conținut —, care devine fundamentul erorii de percepție asupra potențialului formativ al televiziunii. Această distincție este făcută în primul rând de Nicolae Ceaușescu, nu doar o dată, și înainte și după vizita celebră în RP Chineză și în RPD Coreeană, din 1971. În 22 mai 1968, de pildă, la o întâlnire cu conducerea Uniunii Scriitorilor, el spune răspicat:

Este de înțeles, tovarăși, că noi suntem partizani, de la început până la sfârșit, ai unei literaturi militante și nici nu putem să concepem o altfel de literatură. Sigur, pot fi folosite diferite forme de exprimare, aici este greu să dăm o rețetă, ideea până la urmă trebuie să fie aceeași. (...) Una este problema de formă, de exprimare, de metodă și alta este concepția pe care trebuie s-o conțină literatura noastră și în această privință suntem împotriva oricărei diversități de concepții.¹⁸

Mai târziu, în celebra sa *Expunere* de la Plenara CC al PCR din noiembrie 1971, șeful Consiliului de Stat se întreabă retoric:

Când vorbim despre o artă realistă ne gândim la o artă care să redea realitățile din țara noastră, din epoca în care trăim, epoca marilor prefaceri revoluționare (...) Se poate concepe o artă care să nu redea în cele mai variate forme aceste vremuri mărețe?¹⁹

Or, *formele variate* nu sunt aici expresiile purtătoare de semnificații ale unor reprezentări așa spunând denotative, ci tocmai formele anumite ale unor obiecte reale care *trebuie* reprezentate. Forma nu este deci o chestiune de alegere, ci o chestiune de mimesis, în condițiile în care reprezentările trebuie să includă semnificația apriorică, trasată de la centru, nu să o confere prin organizarea și funcționarea lor; tocmai de aceea, forma astfel definită devine o chestiune cu totul secundară, de vreme ce ea ține de un talent mimetic mai mare sau mai mic al autorului reprezentării. Iar talentul va fi cu atât mai prodigios, cu cât forma în care semnificația stabilă este transmisă îi intensifică efectul, până la un ideal de desăvârșire care nu mai are nicio legătură cu obiecte concrete care s-ar regăsi în reprezentare, ci cu dorința investită în reprezentare. Așadar, *forma este chemată să exprime dorința de semnificație a Puterii*.

Vom înțelege acum de ce, cât timp dinamica cinetică a emisiunilor sociale mai poate ignora această dorință, discursul verbal al unor persoane identificabile, cel care le angajează în mod nemijlocit și care nu se mai poate justifica prin recursul la deontologie profesională (argument la îndemâna unui profesionist de televiziune mai curajos), nu-și poate permite să facă același lucru. Televiziunea și actorii pe care îi prezintă sunt obligați la un limbaj „de lemn” ca la o minimă formă de respect a dorinței de semnificație a Puterii. Pe de altă parte, însă, această estetică elementară formulată de Nicolae Ceaușescu nu trebuie considerată ca venind exclusiv dintr-o inteligență slabă, dintr-o carență culturală sau dintr-o influență străină, ci mai degrabă dintr-un tip de gândire dominant în cultura română, unde semnificațiile „esențialului” și „secun-

darului“ n-au fost puse niciodată serios în chestiune în marginea vreunui discurs cultural canonic, și continuă să fie tabu pentru ceea ce considerăm generic „opinia publică“. Dovadă chiar această cercetare care vine la mai bine de două decenii de la sfârșitul regimului Ceaușescu, pe un teritoriu aproape virgin. Pentru că, într-o cultură dominată de complexul rămănerii în urmă, de bună seamă nu televiziunea se cerea tematizată în primul rând, vulgară, minoră, repetitivă cum este.

Tocmai de aceea, având în vedere această incapacitate a discursului intelectual românesc de a recunoaște televiziunea ca „tehnologie și cultură“ specifice, ne apare fericit discursul despre televiziune al Ecaterinei Oproiu, pe atunci redactor-șef al revistei *Cinema*, la aceeași întâlnire a Comisiei pentru Problemele de Învățământ, Știință, Cultură și Presă din primăvara lui 1970, din care vom cita fragmente ilustrative pentru o idee de televiziune pe care nimeni, în România, nu și-a forțat-o sau nu a știut să o formuleze. Două sunt problemele pe care le pune, cu franchețe, Ecaterina Oproiu:

E bine să facem tot ce ne stă în putință ca programele noastre să nu devină o arenă a frivolității. Din păcate, însă, în lupta aceasta cade nu numai frivolitatea. De multe ori jertfim și umorul (și mă întreb dacă facem bine), uneori jertfim și surâsul (și sigur nu facem bine). Frivolității trebuie să i se opună seriozitatea. Din păcate, uneori, noi îi opunem nu seriozitatea ci spiritul posac și o gravitate plină de pretenții, dar goală de orice căldură umană. În al doilea rând, e păgubitor pentru că — fără voia nimănui — ecranul începe să se împartă în două: programul din cadrul campaniei (auster, mai mult decât auster: posomorât) și programul din afara campaniei (mai voios, mai plin de imaginație). Ajungem astfel la situația nedorită de nimeni că ceea ce este strict necesar devine greu, uneori imposibil de digerat; iar ceea ce reprezintă superfluul devine de fapt hrana telespectatorului. Din nou e păcat. (...)

Un tovarăș vorbea aici despre vedete și, dacă nu mă înșel, combătea ideea unor personalități-vedete. După modesta mea părere problema nu se poate pune dacă vrem sau nu vedete. Fiecare societate are o anumită geografie a personalităților ei. Sunt indivizi-pisc și indivizi-văgăuni, unii stau mai în vedere, iar alții mai în penumbră. (...) Întrebarea eficientă — după părerea

mea — este nu dacă să avem sau să nu avem vedete, ci care sunt vedetele noastre. Eu cred că o emisiune cum este „Prim-planul“ a contribuit enorm ca farmecul vedetei să nu rămână doar un privilegiu al idolilor din muzica ușoară și din sport.(...) Dar vă întreb de ce, de ce în televizor frivolitatea este întotdeauna plină de vino-ncoala, iar seriozitatea plină de du-te-ncolo. Nu credeți că propaganda și agitația noastră la televiziune are nevoie nu numai de forța solidă a ideilor juste, ci și de forța magnetică a farmecului?²⁰

Este evident că problema politică a televiziunii, în măsura în care există o politică, în orice loc și în orice societate, a televiziunii, ține de limbaj. Dacă politicianul poate să domine prin coerciție sau chiar prin convingere rațională — acea idee care „trebuie să fie până la urmă aceeași“ poate fi impusă sau indusă — televiziunea nu o poate face decât prin „atractivitate“, și asta tot conform lui Nicolae Ceaușescu, pentru care televiziunea trebuie să fie o „tribună captivantă“²¹. Convingerea, în cazul televiziunii, nu ține de supraeul telespectatorului. Nu poți să îți propui să fii atras de ceva, și e foarte greu să fii atras de o idee, adică să îți mobilizezi intelectul în vederea simțirii. Ecaterina Oproiu nu face altceva decât să încerce, printr-o retorică admirabilă în contextul retoric al discursului politic oficial, să explice *ce este televiziunea*. „Căldura umană“ nu poate fi subordonată ideologic, nu poate fi decât ipostaziată în cursul unor narațiuni, cu riscul de a fi transformată în mit (un mit care va funcționa mereu, însă, atâta vreme cât este susținut de ilustrații adecvate). Pe de altă parte, televiziunea este un spațiu de expunere care creează vedete; este chiar locul de realizare a vedetei, și nu întâmplător aici se va desfășura la intensitate maximă cultul personalității ceaușiste, pe atunci încă nebanuit. Această poziție a Ecaterinei Oproiu este singura oficială, în epocă, prin care sunt evaluați corect parametrii televiziunii²².

II

TVR 1965-1973: ȘTIINȚĂ, TEATRU, REFLECTOR, SPORT ȘI MUSIC-HALL

1. „Sesizările s-au transformat în critici serioase“

La 18 octombrie 1967, Televiziunea Română difuzează prima ediție a emisiunii de anchetă socială *Transfocator*, bilunar programat miercuri de la ora 20.00, ora de maximă audiență televizuală a anilor 1960¹. Câteva luni mai târziu, miercuri, 29 mai 1968, *Transfocatorul* are ca temă noile apartamente de locuințe proprietate personală. După o serie de interviuri cu cei responsabili de deficiențele constatate, în concluzie, realizatorul emisiunii avertizează: „sesizările s-au transformat în critici serioase“. Era o profeție inversă. Pentru că, ceva mai târziu, după ce politica economică a României, în conjuncția nefericită cu criza mondială a petrolului începută în 1973, începe să dea rateuri, într-un moment în care sesizările aveau toate motivele să se transforme în critici serioase, așa ceva nu se mai poate întâmpla.

Televiziunea Română avea însă, în acei ani de autentică dezvoltare economică — anii 1960 —, curajul de a-și îndeplini misiunea de serviciu public de televiziune; avea posibilitatea să o facă și gestiona o autoritate pe care la acea oră n-o avea nicio altă instituție publică românească și pe care puterea politică nu i-a putut-o știrbi dintr-odată². Există, între discursul politic al acelor ani și discursul vizual și tematic al televiziunii (ca să nu mai vorbim despre discursul criticii de televiziune din presa scrisă) o fisură evidentă. Fisura devine uneori fractură. Pentru că, așa cum orice istoric poate observa, discursul politic al lui Nicolae Ceaușescu nu este cu nimic mai liberal în anii 1960 decât în deceniile următoare în ceea ce

privește politica internă. Ceea ce se întâmplă în acei primi ani ai conducerii sale este altceva: autoritatea discursului său se reduce la membrii Comitetului Central, la diverși alți activiști, dar nu difuzează în spațiul public. Raza lui de acțiune rămâne limitată în timp și spațiu. Între timp, Televiziunea Română se achită de sarcinile ideologice care-i revin, totuși, într-un stat satelit al URSS, mai ales în preajma evenimentelor politice pe care trebuie să le celebreze.

Televiziunea română se dezvoltă, cucerește spațiu de audiență și devine fenomen social în această perioadă de armistițiu între reprezentări sociale și ideologice formulate și prescrise voluntarist de puterea politică și reprezentările realizate și difuzate de profesioniștii de presă audiovizuală în acord cu propriile viziuni, cunoștințe și convingeri. Împreună cu alte arte publice — literatura, muzica pop și filmul — televiziunea română cunoaște după 1965, vreme de câțiva ani, o dezvoltare unică în istoria ei de dinaintea lui decembrie 1989 și o autoritate publică pe care nu avea să o regăsească niciodată, nici după 22 decembrie 1989.

Între 1965 și 1969, declară Ioana Măgură, cea mai importantă crainică a televiziunii române de după Cleo Stieber, care fuge din țară în 1969 pentru a deveni realizator la Europa Liberă, aș îndrăzni să spun că a fost cea mai bună perioadă a comunismului de la noi. Dar se simțea lipsa de libertate, lipsa posibilității de comunicare — pe vremea aceea nu îndrăzneai să vorbești ce voiai. Sigur că mă cunoștea toată lumea, dar tot într-o închisoare se chema că stăteam. Eram foarte conștientă că trăiesc într-o dictatură comunistă. M-am numărat printre puținii care, la vremea respectivă, n-au crezut în discursul lui Ceaușescu de după intrarea trupelor sovietice în Cehoslovacia³.

Dezvoltarea se face pe două planuri: tehnic și material. Ea n-ar fi putut avea loc în lipsa unor decizii luate la cel mai înalt nivel politic, sub conducerea lui Gheorghiu-Dej și, mai ales, a lui Nicolae Ceaușescu. Televiziunea cunoaște în același timp o profesionalizare în calitatea ei de serviciu public, pe care aceeași putere politică a încercat și a reușit, în anii 1970, s-o deturneze și apoi, în mare parte, să o distrugă. Din cuvântările politice făcute în anii 1965-1972 (a căror fidelitate față de

fapte rămâne sub semnul întrebării, însă), rezultă că programul de televiziune suportă, începând din 1969, modificări dictate direct de Nicolae Ceaușescu: introducerea emisiunilor în limbile maghiară și germană și emisiunea concurs *Cântare Patriei* (în domeniul muzicii corale⁴), care devine din 1977 *Cântarea României*, ar fi fost, după Bujor Sion sau după Dumitru Popescu, rezultatele inițiativelor exprese ale lui Nicolae Ceaușescu.

Cele două direcții de evoluție ale televiziunii române, tehnică și materială, vor fi afectate curând de contradicția fondatoare a gândirii manageriale a lui Nicolae Ceaușescu. Extinderea programelor televiziunii, în 1972, paralel cu restrângerea posibilităților sale de a-și exercita funcția publică, seamănă izbitor cu construcția, în anii 1980, a marilor centre comerciale din noile cartiere bucureștene (numite popular „circurile foamei”), simultan cu dispariția mărfurilor care să le facă funcționale.

2. Televiziunea în cronici

Între „indicațiile prețioase” ale lui Nicolae Ceaușescu și ecoul lor în presa scrisă și în televiziune se interpune decizia încă liberă a autorilor și responsabililor, a profesioniștilor. Care, fără să le contrazică fățiș, își permit — atunci — să nu le ia în considerare. Ce exemplu mai bun decât acest citat dintr-o cronică de televiziune semnată de Felicia Antip în revista *Flacăra*¹ în 1969 în legătură cu unul dintre avatarurile mai cunoscute-lui astăzi *Album duminical*, magazinul de divertisment de duminică după-amiază? „Acum, aici, să aplaudăm fără rezerve o singură emisiune nouă: *Realitatea ilustrată*. Titlul, excelent gândit, evocă una dintre cele mai populare publicații din anii antebelici.”²

Cronica de televiziune a fost o instituție de fericită, dar scurtă durată. Apărută puțin după 1965 (primul an pentru care se păstrează un album cu cronici tv decupate și lipite în Arhivele SRR este 1967), cronica de televiziune ilustrează, prin emisiunile asupra cărora se focalizează, percepția televiziunii ca mijloc, în primul rând, de divertisment. În dosarul numit „Tăieturi din ziare referitoare la Radioteleviziune și emisiunile

de RTV din 1970”, am inventariat cronicile publicate în luna ianuarie. Voi încerca să concentrez și să ordonez datele pe care le-am găsit aici după următoarele criterii: numele publicației, al autorului cronicii, al tematicii și al evaluării. Voi nota în prima rubrică a evaluării aprecierile pozitive, iar în ultima pe cele negative. Dintr-un articol al lui Iulian Neacșu (rubrica „Telespectator”, *Scînteia tineretului*, 6.I.1970) aflăm că e vorba despre șapte cronicari TV, dintre care cinci bărbați și două femei. Cea mai cunoscută, și cea mai talentată, rămâne, desigur, Ecaterina Oproiu.

Evaluare				
Revista	Autorul	Tematica	Plus	Minus
<i>Tribuna</i>	Ion Manițiu	Mese rotunde		Discuții plicticoase
<i>România literară</i>	Argus	Bilanț 1969	Congres X, 23 August, asezare, Reflector, Mai aveți o întrebare?...	
<i>Scînteia tineretului</i>	Iulian Neacșu	Revelion 1970	Descriptiv	
<i>România liberă</i>	Ovidiu Bâdea director Centru de cercetări pentru problemele tineretului	Educația la tv	Absența programelor tip teleșcoală	
<i>Contemporanul</i>	Ecaterina Oproiu	adolescența	Ingenuitatea unui răspuns în răspăr cu clișeuul adolescenței „roz”	Lipsa de originalitate a redactorilor
<i>Scînteia tineretului</i>	Iulian Neacșu	Varietăți cu public 11.I.	Actori mari	Prelungirea emisiunii cu 100%, cântăreți slabi (Dan Spătaru)
<i>Munca</i>	Călin Căliman	Varietăți	Florin Piersic — Tele-cine-recital	Realitatea ilustrată (magazinul duminical)

Evaluare				
Revista	Autorul	Tematica	Plus	Minus
<i>România literară</i>	Argus	Salonul literar TV, Emisiune în limba maghiară, Varietăți	Poezia mai accesibilă decât pare	
<i>Tribuna</i>	Adrian Isac	Salon literar 24 dec	Depășirea reportajului proletcultist	Deplângerea sterilă a crizei reportajului
<i>Contemporanul</i>	Mihai Popescu	Realitatea ilustrată, Varietăți la gura sobei		Reportaje fără legătură, Dan Spătaru arogant, emisiune vulgară
<i>Contemporanul</i>	Ecaterina Oproiu	Emisiune literară	Sânziana Pop	Emisiuni incolor, „despre care nu ne putem aminti nimic“
<i>Informația Bucureștiului</i>	Manole Auneanu	Prim-plan cu Demostene Botez	Ion Sava (realizator)	
<i>Informația Bucureștiului</i>	Manole Auneanu	Varietăți	Florin Piersic	Ion Besoiu
<i>Scînteia tineretului</i>	Iulian Neacșu	Bună seara, fete, Bună seara, băieți	Bună la început, vioaie	Sleită de la o vreme. Prost programată (18.05-19), poate fi transmisă mai târziu
<i>Tribuna</i>	Ion Manițiu	Reportaj de la Cîsnădie	Mihai Stoian	
<i>Scînteia tineretului 27.I.70</i>	Iulian Neacșu	Concertul speranțelor — muzică ușoară		Mesajul atemporal și abstract al melodiilor: „Pacea, războiul din Vietnam, munca, florile, cibernetica, cosmosul nu-i interesează pe tinerii noștri?“

Evaluare				
Revista	Autorul	Tematica	Plus	Minus
<i>Munca</i>	Călin Căliman	Cheia orașului, Între metronom și cronometru, Teledjurnal seară, Mai aveți o întrebare, Varietăți	Consultarea opiniei publice din ce în ce mai largă	
<i>România literară</i>	Argus	Film artistic		Traduceri prea libere! („Am mâncat ca un porc“, replică din <i>Bonjour tristesse</i>)

Concluzii: cele mai multe comentarii se referă la emisiunile de divertisment care, e drept, abundă în ianuarie. Alte comentarii se referă la ceea ce în grila de programe se numește „social-educativ“. Nimeni nu vorbește despre departamentul „Actualitate politică și economică“³. Comentariile critice și laudative alternează. În general, televiziunii i se cere o mai mare deschidere și o priză mai directă la actualitatea vieții cotidiene, dar și mai puțină vulgaritate. În măsura în care aceste comentarii devin evaluative pentru prezent în raport cu trecutul, comentariul e mai degrabă optimist, iar libertatea de exprimare rămâne în general mare. Citite de-a lungul timpului, trebuie spus că, dacă primele cronici (1967) se referă la condiția spectacolului de televiziune și a presei de televiziune, pe măsură ce înaintăm în anii 1970, nu doar că numărul cronicilor scade, dar ele evaluează tot mai puțin programele televiziunii din perspectiva unui cronicar, și se referă la diverse tipuri de transmisii dintr-o perspectivă generală — să-i spunem „națională“ —, urmând aici trendul general al discursului oficial din perioada cultului personalității ceaușiste: ștergerea „subiectivității“ asimilabilă subiectivismului și contrapusa „obiectivității“ discursului de partid și de stat care devine exclusivitatea lui Nicolae Ceaușescu. De altfel, la începutul anilor 1980, arhivele nu mai păstrează articolele în integralitatea lor, ci o dare

de seamă asupra celor pe care autorul referatului le consideră cele mai importante. Cert este că, neputându-i obliga pe cronicari să scrie despre emisiuni de propagandă, pe de o parte, neținând cont de propunerile lor, pe de alta, diriguitorii politici ai programelor TVR anulează instituția cronicii de televiziune. În locul cronicarilor se aude vocea tot mai corectă politic a „opiniei publice” chemată să judece cazuri, nu programe de televiziune.

3. *Hei, pletosi!* Primele anchete de televiziune

O emisiune anume din această perioadă fastă a televiziunii române poate ilustra, în bine și-n rău, funcția reprezentativă a emisiunilor sociale în perioada lor de maximă afirmare, la intersecția dintre reprezentare socială și individuală, dintre om ca persoană privată și ca persoană publică. Este vorba despre *Transfocatorul* din 7 august 1968, realizat de George Pietraru, o emisiune despre cultura hippie¹.

Deschiderea se face pe acordurile faimoasei melodii *Vremuri* a formației Phoenix, piesă lansată în același an. George Pietraru joacă, de-a lungul interviurilor din care-și compune emisiunea, rolul unui reporter imparțial, moderat, care caută să nu-și exprime puncte de vedere. Și totuși, tendința minimalizării fenomenului, ca și a moralizării, nu este ascunsă. Interlocutorul realizatorului este scriitorul, astăzi uitat, Mihai Stoian, un obișnuit al emisiunilor tv dedicate tinerilor². Intervențiile sale, în cadrul unui interviu difuzat pe bucăți, luat în parcul Cișmigiu, exprimă opțiunea pe care toată lumea o știe în formularea „nu contează cât de lung ai părul”... Alegerea de a nu filma în studio face parte din tehnica de autentificare a reprezentărilor televizuale, de plasare a moralei *in media res*, de extragere a judecății din chiar mijlocul, cum se spune, faptelor.

Această ediție a *Transfocatorului* începe însă cu un interviu *live* luat unor tineri muncitori — electricieni — în fața Casei de Cultură din Rahova. Casa de cultură este, în acești ani de deschidere, o instituție aflată în cumpănă. Pe de o parte școală populară, care propune cursuri de muzică, dans, pictură, literatură,

pe de alta discotecă și bar, casa de cultură a anului 1968 putea evolua fie pe panta societății de consum, fie pe cea a ascetismului moralizant — simplu spus: înspre trup sau înspre spirit. Cei doi tineri par să se afle categoric de partea trupestă a „culturii”. Ei vin aici să danseze. Reporterul încearcă, prin tot felul de întrebări, să le lumineze celălalt drum, cel al conștiinței: „Numai muncă și distracție, e prea puțin” opinează, după care îi întreabă: „Care a fost ultima carte citită?” Omul socialist nu putea să se mulțumească doar cu supraviețuirea în acest sistem binar pe care îl cultivă societatea de consum — muncă și distracție —, dar asta nu e rău. Electricienii noștri se dezvinovătesc, însă: ei nu știau că la Casa de Cultură există și altceva decât seri dansante... Totuși, unul dintre ei, cu prezență de spirit și cu darul vorbirii — de care tovarășul lui este complet lipsit — iese din încurcătură: „Ultima carte citită este *Hamlet* de Shakespeare.”

Aceasta a fost introducerea: incursiune în viața unor tineri obișnuiți — muncitori — bucureșteni, care nu par să emane nimic din eroismul unui Făt-Frumos constructor al socialismului. După comentariul acestui interviu de către Mihai Stoian, reporterul trece la interviuri gândite astfel încât să culeagă, în stilul anchetei sociologice foarte la modă în epocă, un fel de concentrat al cotidianului tinerilor români aflați în fața unor alegeri esențiale: ei pot apuca fie calea pierzaniei (vestimentație „extravagantă”, respingerea societății, retragerea în sine și în negativism), fie pe cea a reușitei, prin asumarea integrării sociale, fără să-și piardă forțele creatoare aflate în plină ofensivă. E drept, nu apare nicio imagine cu vreun hipiot autentic, niciunul din actorii acestei emisiuni nu are părul chiar lung și jeansi soioși. Apare însă un grup de tineri care-și convertesc pulsunile tinereții în creații artistice, în cadrul unui club artistic (la modă în acei ani). La *Atol Club*, cinci tineri, fete și băieți, cu apariții decente (taxate totuși de reporter cu același obsedant epitet: „extravagant”), schițează câteva din ecourile românești ale culturii tinerilor americani. Este tematizat mitul originalității; unul dintre tineri, poet, citește acest vers: „Oameni anchilozăți de betoane, întoarceți-vă la roșu”³. Un altul elogiază Sighișoara, cetatea romantic-medievală a cărei umbră simbolizează un univers compensativ în raport,

probabil, cu aceleași „betoane“. Dacă la rândul lor ei îi incriminează pe „hipioții“ americani, o fac de pe pozițiile autenticismului, nu de pe cele ale dogmatismului bătrânicos. Acei tineri americani, „fără căpătâi“ în versiunea punctului de vedere oficial al emisiunii, ar fi niște „impostori“, care, printre altele, nu au „cultura poetică a lui Novalis“. Unul dintre membrii *Atol Club* recunoaște: revolta adevăraților *hippies* nu poate fi transplantată în România, pentru că adevărații *hippies* se opun orânduirii capitaliste și războaielor pe care guvernele acestor state le duc.

Interviurile cu tinere studențe scot la iveală un confortism comod: nu, spun cele două studențe la microfonul emisiunii, niciodată nu aş acorda prietenia unui astfel de „hipiot“. Dar, din întrebările reporterului, respectivii „hipioți“ au deja o imagine stabilă, aceea de tineri negativiști, care, dacă este să folosim noi înșine limbajul popular, „nu știu ce vor de la viață“. Un interviu cu un profesor universitar medic face ca perspectiva să basculeze înspre condamnarea acestor tineri, niște „neisprăviți“, care „sunt eliminați pentru că nu s-au adaptat la revoluția tehnico-științifică“. Profesorul, în vârstă, vorbește cu un aplomb și cu o siguranță de sine care vine nu doar din statutul lui profesional, ci și din experiența sa de turist în Occident, locul de origine al acestor tineri. Occidentul apare aici ca un spațiu în alb și negru, în care poți vizita British Museum, dar unde poți găsi (chiar la muzeu...) cete de tineri sălbăticiți, declassați.

Occidentul nu este doar contradictoriu, însă, în raport cu societatea socialistă pe care să-și absoarbă contradicțiile, tinzând să devină din arenă a opozițiilor scenă multilaterală a unui spectacol fără istorie, strălucire a unui decor imobil cu infinite fațete care pot fi în orice clipă reduse la una singură. Occidentul capitalist și Estul comunist nu se pot ignora unul pe celălalt. Din perspectiva Estului, Occidentul este locul unei civilizații străvechi, recunoscute ca atare, și leagănul unui *know-how* de care Estul are nevoie. De aceea, formarea în Occident nu este interzisă, în prima parte a regimului Ceaușescu, cel puțin, dar este încurajată numai ca însușire de competențe tehnice. De altfel, Televiziunea Română însăși importă tehnologie și competențe din Vest. Occidentul are însă o limită, privit

dinspre discursul Puterii din Est, una inexorabilă și care delegitimează imediat orice încercare de deschidere a societății socialiste: cea morală. În Occident te poți forma profesional, dar n-ai nicio șansă să te formezi ca om. Odată competența tehnică deprinsă, doar acasă, doar în mediul moralei socialiste te vei putea realiza. De aici și aplombul savantului interviuat. Pe de o parte, el fusese în Occident și devenise un medic bun. Dar nu rămăsese acolo, se întorsese, și reușise să se realizeze moral în singura societate care permitea o astfel de reușită oricui, cu condiția ca fiecare individ să intre de bunăvoie în *colectiv* (poporul, națiunea etc.), unic garant al realizării individuale. Libertatea individuală este deci, privită din Est, o libertate negativă, un potențial care nu se poate umple decât prin participarea la progresul social.

Această diferență dintre o estetică progresistă și o estetică pe care o putem numi autonomistă se regăsește într-un document al Ministerului de Afaceri Externe Francez privind organizarea unei săptămâni a filmului francez la București, în 1961. Instituția franceză, UNIFRANCE-FILM, este nemulțumită pentru că ROMFILM nu este de acord cu difuzarea unor filme franceze de valoare, care să dovedească „aportul țării noastre (Franța) la arta cinematografică“. În scrisoarea oficială pe care o trimite ministrului său de Externe, Couve de Murville, ambasadorul francez la București, Pierre Bouffanais, scrie:

Trebuie să ținem cont de faptul că ROMFILM, clientul român și organismul de stat însărcinat cu producția și circuitul difuzărilor, funcționează pe baza unor considerații foarte diferite de ale noastre, ba chiar opuse. Efectul căutat asupra spectatorilor nu este cel al unei simple distracții sau al satisfacerii gusturilor artistice, ci un complement la efortul de îndoctrinare exercitat prin toate mijloacele, inclusiv teatrul și filmul. Alegerea filmelor străine (...) este efectuată de o Comisie pe baza unor criterii politice (...). Această comisie are grijă în același timp să evite prezentarea unor subiecte imorale sau brutale care ar avea efectul unui exemplu rău pentru mase și mai ales pentru tineri⁴.

Avem aici o recunoaștere a ceea ce numeam maximalismul cererilor pe care politicul le adresează artei în România, simetric unui minimalism („simplă distracție“) care constituie unul

dintre principiile după care se ghidează producția și difuzarea filmelor franceze. Același lucru va fi valabil, desigur, și în televiziune. Pe de altă parte, se opun aici două tipuri de maximalism: ideologic și respectiv „estetic”. Filmul occidental vine să satisfacă un gust artistic și să formeze gustul prin politica „artei pentru artă”, căreia puțin îi pasă de subiectul înfățișat — tocmai pentru că acest subiect, „imoral” sau brutal, n-are nicio semnificație morală intrinsecă —, în vreme ce discursul politic românesc vede în „arta pentru artă” o insuficiență burgheză, negativism, antisocial, pe scurt ceea ce Nicolae Ceaușescu va numi „filozofie idealistă”. Astfel trebuie înțeleasă și opoziția dintre „hipioți” și ansamblul societății, ca și între estetica „conținut *vs.* formă” și estetica „formalistă”. Din acest punct de vedere, televiziunea, ca mijloc de difuzare a culturii *în* masă — dar și a culturii *de* masă — putea servi excelent ideologia socialistă a puterii politice din România.

Tocmai de aceea, nu se puteau condamna emisiunile sociale care criticau fețele „negative” ale societății. Traseul ideologiei care stă la baza programelor TVR poate fi caracterizat astfel: condamnarea estetismului — promovarea dimensiunii sociale a reprezentărilor cinematografice și televizuale — re-estetizarea fantasmatică a dimensiunii sociale și anularea ei.

Transfocatorul nostru, în care pro- și antihipioții sunt aduși în fața microfonului reporterului și în fața telespectatorului, aruncă o lumină aparent obiectivă asupra unui fenomen care, deși nu este în întregime semnat *a priori*, apare într-un cadru de semnificație deja stabilit. Problema tinerilor români iconoclaști este din capul locului situată într-un câmp semnificativ în care poziționările apar imediat ca bune sau rele. Energia tinereții este, conform discursului oficial, potențial revoluționară. Ea nu poate fi deci de la început bună sau rea, mai degrabă putem spune că existența ei este o condiție necesară a revoluției. Reporterul ipostiază această energie în câțiva tineri care, cu toate că nu ilustrează conceptul estetic și moral de erou socialist, sunt integrați social: muncitorii de la Casa de Cultură din cartierul Rahova nu prea citesc, preferă să alterneze munca și distracția, dar comportamentul lor poate fi corijat. Ei n-au atins încă gradul de conștiință a omului nou, dar primul test, cel de integrare în câmpul muncii, a fost trecut

cu succes. Tinerii de la *Atol Club* sunt viitori intelectuali: sunt studenți; unul dintre ei anunță chiar, spăsit (reporterul îl întrebase de ce preferă o podoabă capilară bogată), că urmează să se tundă în vederea serviciului militar pentru care fusese deja recrutat. Chiar și forma de sociabilitate pe care o practică — clubul — deși elitist, „separatist” — rămâne o formă de socializare cu potențial moral în contextul eticii socialiste: ei citesc, scriu, pictează și cântă, formulându-și astfel un rol și circumscriindu-și un loc social aparent bine delimitat în cadrul larg al societății socialiste. Sigur, distanțele luate față de dezumanizarea modernă, recursul la universuri compensative, direct reflectate în înfățișarea lor ușor deviantă în raport, de pildă, cu cea a celor doi muncitori veniți la discotecă, au de ce să provoace îngrijorare.

Dar, în 1968, societatea socialistă multilateral dezvoltată abia fusese anunțată, întrevăzută, societatea avea *răbdare* cu ei — vom regăsi aici cuvintele lui Zaharia Stancu despre *răbdarea* pe care partidul o are în România cu toți cei care nu-i înțeleg încă intențiile și nu se înregimentează, și apoi, mai departe, de ecoul lor lugubru în discursul lui Nicolae Ceaușescu din 20 decembrie 1989, care anunța că armata a avut „multă răbdare”⁵ cu huliganii din Timișoara. Profesorul universitar și scriitorul din emisiune au rolul celor două tipuri de ecou social probabil la comportamentul tinerilor: fie o respingere netă de pe pozițiile celui care s-a realizat ca profesionist și ca om nou, fie o acceptare condescendentă din partea celui care știe că un creator trebuie, pentru a înțelege lumea, să o privească de la o oarecare distanță. Nu în ultimul rând, reporterul vizitează o casă de cultură, alta decât cea din Rahova, pentru a demonstra telespectatorului că într-un astfel de loc nu există doar discotecă; că există instituții gata să îndrume tânărul, gata să-l formeze, nu doar să-l distreze.

Din acest peisaj mai face parte un frizer, care-i tunde pe recalcitranți: hâtru, el declară la microfon că abia așteaptă să-i aranjeze pe „netunși” — prefixul „ne-” vorbește de la sine. Dar, trebuie repetat, din film lipsește chiar el, hipiotul. El, clausuratul, arogantul, snobul, impostorul, el nu există. Ceva din estetica ceaușistă, aceea a superiorității ideii asupra formei, se depune în acest reportaj altminteri uluitor de deschis din

perspectiva a ceea ce urmează să se întâmple în societatea românească. Într-adevăr, nu forma în care este „îmbrăcat” omul socialist contează, ci „ideea”, acea natură umană predefinită, pe care orice formă o poate realiza și reprezenta. Celălaltul ei — hipiotul — era absent. Prezența lui rămânea doar o urmă, o evocare sau mai degrabă o ipoteză, șubredă, tocmai pentru ca nu cumva o prezență plină să vină să destituie semnificația care-i legitima impenitența. Nu „noi” îl ucidem, ci el însuși, astfel încadrat prin semnificațiile care-i sunt atribuite, se sinucide: ratat profesional, refuzat de femei, asocial, el este, după toate aparențele, o excepție care nu rezistă; un accident al societății, un moment de neatenție al ei, care trece ca o ameteală — și, dacă tot trece, la ce bun să o mai arăți lumii?

Totul pare să se desfășoare ca la carte, reportajul pare complet, dar vinovatul nu poate vorbi. De bună seamă, el nu tace pentru că vrea, ci pentru că, în acest cadru semnificant despre care vorbim, el nu există ca atare. El este o anomalie, o figură asocială care nu are, așadar, voie să răspundă interpelărilor pe care societatea i le adresează. Nu doar că refuză progresul tehnico-științific, dar nici măcar nu-l citește pe Novalis.

Este însă de presupus că acest non-loc în care este abandonat hipiotul nostru, cel „cu pantaloni strâmți și soioși” (voiam să vedem și noi o pereche!), nu are un loc în societatea românească din 1968, nu doar din cauza constrângerilor unui regim inchizitorial care se numește socialist și a invadat România pe tancurile sovietice, ci deoarece cultura română în ansamblul ei, această civilizație în proporție de două treimi rurală, această cultură materială din care lipseau pantofii numărul 37,5, care fusese încă în interbelic una dintre cele mai înapoiate din Europa, nu avea un loc pe care să i-l ofere acestui tânăr marginal. Alegerea dintre „Novalis” și „șantier” nu are o a treia cale, nu din cauza sistemului, ci pentru că această cale nici măcar nu exista. Atunci, în 1968, s-ar fi putut, e adevărat, naște. Abia aici intră în joc regimul, discursul său politic și etic de o întristătoare înapoiere. Până la sfârșitul anilor 1990, cea de-a „treia cale” era underground, ignorată de un imaginar extremist și dihotomic.

Acest *Transfocator*, pe care Elena Ceaușescu trebuia să se mulțumească să-l vadă fără să-i poată concedia imediat pe

realizatori, oferă o măsură nu doar a ceea ce era voie și nu era voie în România anului 1968, ci și a ceea ce nu se putea spune pentru că nu exista. Obiecția, posibilă, că altfel s-ar fi produs emanciparea socială în lipsa anilor 1950, poate fi primită, dar argumentul nu poate fi demonstrat. Din punct de vedere sociologic, nu știm dacă prezența elitelor decimate între 1948 și 1964 ar fi reușit să ofere un loc acestui personaj numit „hipiot” — al cărui avatar în România postcomunistă este probabil „homosexualul”. Cert este că atunci, în 1968, conformismul social — vezi cele două studente care resping scârbite perspectiva de a avea un partener „hipiot”, vezi frizerul și chiar reporterul — era la el acasă.

4. Politic, ideologic și cultural. Contradicții.

Versurile unui cuplet celebru reiau la începutul anilor 1970 (1971¹) și celebrează astfel emisiunile-pivot ale programului românesc de televiziune, dar și o anumită idee de televiziune, într-un registru frivol precum cel al varietăților. Acesta este registrul care exprimă cel mai bine, și care nu se putea ilustra mai bine decât la televiziune, un imaginar televizual alcătuit din seriale americane, varietăți, documentare și anchete sociale. Cupletul interpretat de Stela Popescu și Ștefan Bănică (cuplu foarte cunoscut în perioada anilor 1971-1978) începe cu aceste versuri:

*Când stăm la televizor,
Săptămâna trece-n zbor
Știință, teatru, Reflector
Sport și music hall
Ne uităm la Ness² uimiți,
La Țopescu, fericiți
Stăm de parc-am fi lipiți³
Cu Pelicanol⁴.*

Aceste versuri, mărunte în sine, funcționează precum „mitul” lui Barthes: ele enumeră în mod explicit sau aluziv câteva dintre emisiunile cele mai populare difuzate la televizor, și

anume serialul american de sâmbătă seara, ancheta cea mai vizionată, *Reflector*, programele culturale („științei“ îi revine un loc aparte după transmisiunea în direct a aselenizării din 1969, cu comentariile excelente ale lui Andrei Bacalu, descoperit cu această ocazie de Tudor Vornicu⁵). Dar în al doilea rând, importanța lor este evidentă: în fața televizorului ne petrecem *timpul liber*. Televiziunea este un divertisment, ne lăsăm purtați de valul ei, captivați, nedezipiți de canapele, uităm de lumea reală. Or, tocmai așa ceva nu mai putea rămâne televiziunea, ca mediu de propagandă.

Dacă varietățile rămân un teritoriu al frivolității de-a lungul întregii istorii a televiziunii române, propaganda naționalistă se va amesteca rapid și aici, în sensul pe care Adrian Păunescu îl dădea în 1973 „umorului sănătos“, într-una din primele emisiuni literare pe care le realiza în acea vreme. Spre deosebire de umorul frivol, cel sănătos ar trebui să manifeste calitățile românului „de rând“ (care nu va mai putea, în consecință, să fie el însuși ironizat) și să critice defectele unei mentalități „învechite“, emanație a culturii „mic-burgheze“. Pentru a pune această exigență în limbajul epocii, vom cita un fragment din discursul lui Dumitru Popescu, la Congresul XI al PCR. Tema discursului — „creația literar-artistică“ — vizează de asemenea televiziunea:

De asemenea, în creația literar-artistică, în pofida unor realizări certe, își găsesc încă destul loc superficialitatea, nivelul mediocru, supralicitarea subiectelor minore, lipsa îndrăzelii comuniste de a ataca marile teme ale societății noastre, cum sunt: despărțirea dramatică a omului de propriul său trecut, trânta victorioasă cu prezentul, romantismul⁶ trăirii în viitor.⁷

Sintagma „supralicitarea subiectelor minore“ este capitală: mai târziu, agonia televiziunii române din perioada anilor 1984-1989 va fi unul dintre efectele directe ale acestei critici. Căci să te uiți la televizor nu poate fi, în mod fundamental, o practică culturală formatoare: suntem tot timpul „lipiți de canapea“ în fața unui ecran ale cărui imagini răvășesc capacitatea noastră de reflecție. În plus, romantismul adus în discuție — pe care discursurile lui Ceaușescu îl scot în evidență

din ce în ce mai mult, atât de mult încât Adrian Păunescu va spune despre *Raportul* său *la Congresul al XI-lea* că este „cartea Visurilor lucide ale unei țări“ — nu-și va găsi niciodată canal de transmisie la televizor.

În 1966, programul TVR arăta în felul următor: duminica emitea de la 8:50 la 22:30 (de obicei cu pauze după-amiaza), iar de luni până sâmbătă între 19:00 și 22:30 (mai târziu sâmbăta), cu pauză în ziua de marți⁸. Se difuzau multe spectacole de teatru, transmise în direct (cu pauze cu tot, în care erau plasate uneori reportaje). Se difuzau emisiuni istorice, emisiuni pentru copii, muzică clasică și mult sport. Exista un echilibru între producția internă (film și transmisii directe) și emisiunile străine difuzate.

Un synopsis al săptămânii 26.VI-2.VII scoate în evidență următorul raport: șase emisiuni de cultură românească (un film românesc, patru alte emisiuni de muzică plus o ecranizare după Nicolae Breban) *versus* opt emisiuni de cultură europeană (dintre care: trei emisiuni de muzică străină, trei emisiuni de teatru, una de muzică simfonică, un reportaj despre Praga). Din luna iulie, programul începe, în cursul săptămânii, la ora 18:00. Tot din iulie, se difuzează o emisiune „la cererea telespectatorilor“, care va continua sub diverse titluri și la începutul anilor 1970. La 18 octombrie, apar cinci, apoi zece minute de *Publicitate* înscrise ca atare în program.

De altfel, în același an apare, într-o *Anchetă TV* — care avea să devină *Transfocator* pentru a reveni apoi la titulatura mai banală, dar mai clară, de *Anchetă TV* — problema reclamelor. Emisiunea se numește *Ah, reclama!* și este difuzată la 19 ianuarie 1966. Poate părea surprinzător să descoperi o emisiune dedicată reclamelor în programul Televiziunii Române în perioada comunistă. Reclama, însă, are, în discursul public al epocii — rezumat în emisiune — o altă semnificație decât astăzi. Creșterea producției de bunuri de consum și nevoia de a spori consumul pentru a motiva dezvoltarea industrială oferă cale liberă reclamelor. Exista chiar o întreprindere care se ocupa cu realizarea reclamelor, pe comenzile venite de la producători. Realizatorul emisiunii constată redundanța sloganelor, lipsa lor de imaginație, inutilitatea lor, de vreme ce, vorbind despre o pastă de dinți, autorii reclamei nu reușesc să formuleze

niciun atu al produsului care să-l determine pe cumpărător să-l achiziționeze. Reclama nu apare în niciun caz ca potențator al consumului cu orice preț, pentru că ea nu se face în beneficiul privat. Emisiunea *Ah, reclama!* ne îndreptățește să-l aprobăm pe Gaspar Miklos Tamas atunci când caracterizează regimul comunist din punct de vedere economic drept un „capitalism de stat”⁹. Toate produsele cărora li se face reclamă aparțin de fapt mai multor branduri de stat, astfel încât cheltuiala la care este invitat clientul se face în beneficiul statului. De aceea, reclamele ale căror slăbiciuni sunt incriminate nu au aplombul și contondența, nici subtilitatea (în funcție de segmentul de public vizat) publicității în regim concurențial. Partea bună a existenței lor este că, nefiind supuse presiunii tipice unui sistem concurențial, ele nu ajung să manipuleze clientul. Televiziunea română, ca *serviciu public de televiziune*, vorbește astfel despre reclame ca elemente ale unui serviciu public: clientul este invitat să afle numele unor noi produse și să le cumpere, nu în detrimentul altora de același tip și nici prin manipulare în legătură cu virtuțile produsului promovat.

Telespectatorul căruia i se adresează emisiunea este reprezentat în calitatea lui de utilizator al serviciilor publice, în calitate de persoană socială, dar și (în cazul emisiunilor de divertisment sau pentru tineret) de „suflet”; este reprezentat în calitate de posesor al unui liber-arbitru care nu poate viza însuși cadrul¹⁰ politic al existenței lui sociale, dar care, în interiorul acestui cadru, este invitat să aleagă, să adere sau să respingă diversele propuneri pe care i le face societatea.

Reprezentările sociale mediate de televiziune nu sunt produse de laborator, iar realizatorii lor încearcă să le creeze în contactul direct cu cetățenii, propunându-se ca intermediar între aceștia și autoritățile instituționale (cu excepția instituțiilor politice conducătoare). Se schițează deja paradoxul fondator al societății românești în regim comunist: nepotrivirea dintre semnificațiile promovate ca valori și valorile intime ale indivizilor. Dar această nepotrivire nu poartă cu ea violența discursivă și concretă a anilor 1950, și nici isteria anilor 1980, ci expresia unui ideal luminist al individului care trebuie condus către emancipare¹¹ printr-o maieutică mai mult sau mai puțin

subtilă, permisă de această „nesfârșită răbdare”¹². Prin abordarea ei discursivă, televiziunea română a epocii consideră că aceste nepotriviri se pot rezolva; că, adică, printr-o profesionalizare a celor care fac reclame (termenul de *copywriter* sau *créatif* nu pot fi amintite aici), reclamele la produse se pot îmbunătăți, fără ca acesta să fie rezultatul unui impuls reactiv, sau al unor nevoi reale, așa cum se întâmplă pe o piață concurențială. În fine, incriminarea banalității sloganelor se face în raport cu un profil-tip de telespectator despre care statisticile spun că este un intelectual urban, indiferent dacă este femeie sau bărbat; marea parte a programelor Televiziunii Române se adresează, în acești ani, intelectualilor¹³.

1967 nu aduce schimbări mari în programul televiziunii. Abia acum însă putem distinge anumite direcții de dezvoltare a programelor din perspectiva reprezentărilor sociale. Televiziunea română avansează în direcția reprezentării unei societăți în care spațiul privat al individului, puterea lui de decizie și competențele lui de comunicare cu exteriorul reprezintă cele trei principale valori promovate. Desigur, este important să plasez aceste afirmații în context. Etica exprimată prin intermediul acestor valori este în mod evident diferită atât de cea promovată de propaganda comunistă anterioară, cât și de cea consumistă posterioară lui 1989. Diferența dintre aceste două raporturi nu poate fi trecută însă cu vederea. Cultura mediatică a sfârșitului anilor 1960 se lasă impregnată parțial de un discurs luminist, cel care, insistând pe libertatea individului de a „judeca cu propria lui minte” (îl citez aici chiar pe Dumitru Popescu, la care voi reveni în continuare), reia programul reithinian al Public Service Broadcasting, așa cum era el formulat în anii 1920 în Marea Britanie, din care merită amintit atât: în *Broadcast over Britain* (1924), manifestul scoțianului John Reith, primul președinte al Corporației BBC (transformată din Companie), autorul scrie că „media audiovizuală este o unealtă nedemocratică întrebuintată pentru a atinge scopuri foarte democratice”.¹⁴ Acest paternalism profestat de Reith exista, desigur, în cazul mediei socialiste românești, care n-ar fi permis expresii individuale sau colective ale voinței de revoluție politică, cum de altfel n-ar fi făcut-o nici în Marea Britanie. Persistența limbajului de lemn în programele

de actualități, mai ales, păstrarea interdicției de a discuta o sumedenie de teme de interes public, îndeobște pe cele legate de procesul stalinismului desparte în mod net media socialistă de cea occidentală a acestei perioade. Dar, după cum scrie și Paulina Bren în studiul dedicat de ea televiziunii cehoslovace, sfârșitul anilor 1960 nu reprezintă o perioadă de criză a sistemului, ci de consolidare a lui. Societatea românească a acelor ani nu avea prea multe motive pentru a dori o schimbare de sistem. În vâltoarea procesului de modernizare economică, socială, de deschidere culturală, exacțiunile trecutului erau mai ușor trecute cu vederea de o societate care, în 1966, era compusă în proporție de 90,5% din absolvenți de școală elementară¹⁵. Pe de altă parte, nu trebuie să uităm că media post-tranziție, cea de astăzi, permite cele mai diverse expresii în măsura în care numărul lor crescând necontrolat, impactul fiecăreia a scăzut dramatic. Astăzi este la fel de imposibil să poți schimba sistemul, de jos în sus, precum era înainte, cu mențiunea că astăzi poți să exprimi incontinent dorința de (imposibilă) schimbare. Așadar, revenind: discursul mediatic al acelor ani se modifică simțitor, orientându-se înspre cel european-occidental de sorginte luministă. În măsura în care natura umană era încă socotită ameliorabilă colectiv — utopia nu murise — televiziunea încerca să-și asume acest rol pe care și-l asumase înainte cultura cărții. În cazul televiziunii române socialiste, acest rol nu putea fi asumat decât împreună cu mărci ale subordonării față de puterea politică, suficient de discrete față de cele de dinainte și, vom vedea, de cele de după 1973.

Individul ca autor al propriei sale etici de viață¹⁶ este figura antropologică promovată de emisiuni tip *Ancheta TV* sau *Transfocator* (de pildă: *Ancheta TV* „Cât fumați?” din 5 ianuarie, realizată de Emanuel Valeriu), dar mai ales emisiunea săptămânală tip magazin, care avea să sufere multe modificări, *Pentru noi, femeile*, cu o durată de 45 de minute, plasată în diverse locuri ale programului, mereu mutată — duminică dimineața¹⁷, apoi marți, apoi sâmbătă seara, și, în sfârșit, luni de la 17:30, redusă la o jumătate de oră. Despre modelele feminine promovate de televiziune vom mai avea ocazia să vorbim. Să notăm doar că, peste ani, atunci când singurele personalități mediatizate vor fi membrii cuplului prezidențial, se va păstra o segregare

tradițională între bărbat, ca ființă politică, autorul deciziilor și inițiator de acțiuni, și femeie, ca ființă meditativă — în cel mai bun caz — care impune etaloane de gust și modele estetice, însoțind bărbatul într-o aventură existențială care nu poate fi dusă la bun sfârșit decât în doi.

Arc peste timp. În primul număr al revistei *RadioTV* din 1968 apare, la pagina 21, o prezentare a emisiunii radiofonice *Știință, tehnică, fantezie*, din 2 ianuarie. Sub titlul „Minunile anului 2000”, articolul dezvoltă, în avanpremieră, răspunsuri la întrebarea „Care vor fi, după părerea dumneavoastră, cele mai pregnante cuceriri ale științei și tehnicii anului 2000?”. Răspunsurile scriitorilor Egon Larsen, Frantisek Behounek, Stanislaw Lem, Gheorghe Mihoc, Isaac Asimov, Mihail Vasiliev vorbesc despre patru tendințe în discursul științific al anului 2000: „automatizarea, fenomenele intime ale vieții, generalizarea folosirii pașnice a energiei atomice, comunicarea cu alte lumi raționale”¹⁸. Fiecare dintre răspunsuri pornește de la o experiență de cunoaștere a lumii și se termină într-o experiență fantasmatică: automatizarea este astăzi depășită, de asemenea generalizarea folosirii pașnice a energiei atomice. În „comunicarea cu alte lumi raționale” cunoașterea și fantasma rămân distincte: comunicarea nu va urma calea extraterestră, a unor „lumi raționale”, pe care computerul le compune astăzi atât de spectaculos încât ar fi păcat să intervină prezența dezamăgitoare a unei alte veritabile lumi raționale. Însă „fenomenele intime ale vieții” reprezintă poate cea mai inspirată intuiție: focalizarea detaliului, trecerea de la macro la micro în configurarea obiectelor de studiu ale științelor umane, în aplicațiile teoriilor postmoderne, în tehnica digitală și în estetica contemporană nu înseamnă decât apariția epistemologică a fenomenelor intime — sau a „microfenomenelor”; dintr-o perspectivă populară, „fenomenele intime ale vieții” țin de intensificarea dorinței voyeuriste (de către presa vizuală) ca motor al cunoașterii lumii sociale. Ei bine, aceste patru răspunsuri, formulate la începutul celui mai fertil an din istoria TVR în timpul regimului comunist, nu apar întâmplător în paginile *RadioTV*. Ele pot fi considerate, peste timp, criteriul de validare a creării omului nou conform ideologiei de partid. „Fenomenele intime ale vieții” exclud din principiu ideologia colectivistă,

preeminența politicului asupra esteticului și a esteticii totalizante asupra esteticii detaliului. Comunicarea cu alte lumi raționale anunță revenirea în forță a temelor alterității. Responsabilii Televiziunii sunt cei care au considerat oportună publicarea acestor răspunsuri nu doar cu titlu informativ, ci ca sursă a unei orientări epistemice de la care funcția reprezentativă și legitimizează a televiziunii nu poate fi exclusă. Nu mai trebuie demonstrată legătura dintre mediul vizual și intimitate, astăzi. Altceva pare interesant: discursul ideologic, în anii de teroare dintre 1948 și 1962, susținea că știința nu are aceleași obiective în lumea capitalistă și în lumea comunistă, pentru că în prima variantă oamenii de știință sunt arondați și angajați în solda capitalismului. Ignorarea celor patru trenduri în evoluția științei, tehnicii și, implicit, a ideii de om de către discursul puterii în regimul Ceaușescu repune pe tapet aceleași idei: nu există știință inocentă politic; realitatea este, în ansamblu și în detaliu, subordonată ideologic, iar eliberarea explicită de ideologie nu e nimic mai mult decât o stratagemă ideologică implicită. Ideea nu e falsă, dar semnificația ei este ratată în practică: ideologia explicită se erodează mereu în favoarea ideologiei implicite. Televiziunea română, în măsura în care va ignora tocmai „fenomenele intime ale vieții”, va produce imaginarul social și cultural identificat în anii 1980 cu „răul” și va materializa în imagini tot ceea ce în sensibilitatea colectivă se manifestă ca resentiment. Cu toate astea, după 1990, majoritatea societății românești se va trezi în lipsa unor repere de identificare și va reveni, repede, înspre aceleași repere, semnificate de-acum fie pozitiv, fie negativ. Anii 1990 vor demonstra că nu ideologia colectivă va fi recuzată în 1989, ci doar modalități de semnificare a ei. Același radicalism social, axiologic, fantasmatic, rămâne bine înrădăcinat în mințile românilor și după 22 decembrie 1989.

În 1961, Jean Rouch și Edgar Morin realizează un documentar despre viața cotidiană în noua Franță industrială, urbană: *Cronică de-o vară*. Realizatorii folosesc filmul de 16 mm, camera mobilă, sunetul sincron, pentru a introduce spectatorul în miezul realității, într-un fel de experiență fenomenologică a „fluxului conștiinței” pe care scriitorii, la rândul lor, încercau să o suscite și ei. Intenția realizatorilor se înscrie

într-o poetică infrarealistă în care accentul cade pe percepție și pe rolul facultății sensibile în decriptarea mesajului tv. Realul social decupat și pus în scenă de televiziune este dotat, prin pregnanța detaliului reprezentat, cu o funcție estetică, spectatorul fiind chemat să-și contemple cotidianul cu ochii celui care se observă „făcând”. Această poetică estetizantă, pe care un regizor ca Jacques Tati o duce la manieră și care e specifică, pe de altă parte, momentului în care o societate se transformă (din „tradițională” în „industrială”), este și aceea propusă de unii dintre realizatorii Televiziunii Române.

Agenda socială a Televiziunii Române a anilor 1960 este lipsită de accente ideologice dominante și, deci, de direcție politică și ideologică explicită¹⁹. Octavian Paler și Tudor Vornicu, doi dintre fondatorii televiziunii române moderne, abia reveniseră din Italia, respectiv Franța. Televiziunea franceză din epocă se afla într-o perioadă de căutare vizând dimensiunea creativă a televiziunii²⁰, în ceea ce privește posibilitățile sale de reprezentare estetică a realității sociale. (Televiziunea franceză în special suferă influența suprarealismului care, în anii 1960, constituie în Franța o tradiție estetică și politică incontornabilă.) În România, poetica „infrarealistă” face ca emisiuni precum *Clubul tineretului* sau chiar *Pentru noi, femeile* să treacă nu doar drept o fereastră despre realitatea cotidiană a tinerilor, dar și, subiacent, ca o „artă poetică” autoreferențială, în care chiar realizatorii și instrumentele lor de muncă stabilesc o relație de complicitate cu spectatorul. *Clubul tineretului* din 13 octombrie 1966²¹ se concentrează pe începutul vieții de cuplu și pe ceea ce tinerii așteaptă de la căsătorie. Tema este generoasă, pretext pentru un reportaj liber și lent, fără teză, în care comentariul verbal este redus și se acordă prioritate imaginii. Naratorul nu este atât o voce, cât această prezență din spatele, dar uneori și din imagini (un fel de semnificant) care se deplasează odată cu camera. Emisiunea constă într-un itinerar bucureștean de duminică străbătut la pas (parc, străzi, terase, gară). Este vorba de o punere în scenă care nu încetează să se dezvăluie pe sine, prin foarte subtile alternanțe de gros-planuri și imagini *floues*. Pe de-o parte, apare orașul în odihnă, cu spațiile sale verzi parcurse de oameni aflați ei înșiși în odihnă. Pe de altă parte, există „reverii” care transfigurează

și recadrează locurile orașului, sugerate de travellingul camerei prin parc, sau chiar de prezența surprinzătoare a unui operator — filmat la rândul său — care filmează un cuplu din fața parbrizului, de pe capotă.

Avem aici două metafore — vizuale. Prima este banală: starea de spirit a tinerilor — și, mai ales, a cuplului de îndrăgostiți protagoniști — ignoră adesea realitatea cotidiană pe care unii reușesc cu greu să o accepte sau să o înfrunte (de altfel, e vorba despre o duminică). Cea de-a doua metaforă poate fi interpretată în mai multe feluri, dar poate că unul dintre ele ar fi următorul: emisiunea se concentrează asupra redării unor efecte de interioritate. Tinerii simt, peisajul înconjurător devine o proiecție mai degrabă decât o mimesis, realitatea filmată este de fapt derealizată și transpusă într-un registru cvasioniric, ca și cum camera ar filma în interiorul minții protagoniștilor, extrăgând de acolo reprezentări. Camera nu este aici doar ochiul care înregistrează o realitate exterioară, ci și o privire întoarsă asupra sieși: o privire care se privește pe sine, cu riscul de a neglija părți întregi ale realității cotidiene.

Acest *Club al tineretului* respiră liniștea unei zile de odihnă și a unui timp etern prezent: o emisiune psihologică mai degrabă decât socială, ale cărei tehnici de realizare vin din cinema. Este ca și cum televiziunea nu dobândise încă o conștiință de sine aparte, în calitate de media producătoare de eveniment. Realizatorii încercau să facă film, nu „televiziune” — să încetinească, nu să grăbească ritmul vieții cotidiene, pentru a deschide timpul și spațiul contemplației. Dar liniștea nu este absolută. Există câteva interviuri despre gândurile tinerilor legate de căsătorie, de partenerul ideal etc. Sunt interviuri spontane, luate la întâmplare pe străzi, ceea ce ne determină să facem pasul spre o emisiune mai recentă, al cărei interes principal nu mai este estetic. Televiziunea este un mijloc de a privi și de a înțelege, în detaliu, un cotidian care, văzut de sus, pare gri și monoton, dar care la firul ierbii este la fel de bogat și divers ca interiorul unei celule. Regimul socialist românesc care subîntinde regimul televizibilității operează o distincție clară, aproape naturală, între două abordări ale realului: psihologică și sociologică. Chiar dacă ambele sunt orientate asupra

individului, prima va fi întotdeauna lăsată în umbra celei de-a doua, pozitivă, atotcuprinzătoare, pretându-se mai bine ideologizării. Camera nu va mai putea fi, după 1970, fie un ochi autoscopic, fie privirea curioasă a lumii orientată. La începutul unei ediții a *Transfocatorului* din iulie 1969 — această vară marcată de evenimentele politice majore despre care am discutat în capitolele anterioare — realizatoarea Carmen Dumitrescu pronunță această frază care formulează mai bine abordarea „socialului” care era, în anii 1960, cea a televiziunii române: „Am ieșit cu camera în stradă, am observat covoarele acestea pe care cineva le scutura peste balustrada unui balcon dintr-un bloc nou, am fost impresionați și ne-am oprit aici.” Reprezentarea televizată a realității sociale funcționa astfel: fără a premedita în detaliu, se urmărea, pe stradă, tot ceea ce era susceptibil de a deveni eveniment cotidian al cărui protagonist putea fi oricine, apoi acesta era intervievat, oamenii de pe stradă se adunau în jurul camerei și intrau în vorbă cu membrii echipei — totul *se făcea* în fața telespectatorului.

Transfocator era o emisiune de tip magazin, cu o durată de trei sferturi de oră, realizată de cei mai buni reporteri de la Televiziune din vremea respectivă (Aristide Buhoiu, Nicolae Holban, Carmen Dumitrescu, Rodica Rarău, George Pietraru, Alexandru Stark), care conținea două-trei reportaje, interviuri (realizate în România) și o rubrică intitulată „Telepașaport”, realizată în străinătate. Trebuie spus de la început că ultimul avatar al acestei emisiuni se poate regăsi tocmai în 1983, într-o versiune redusă și fără rubrica de actualități europene de odinioară. În 17 martie 1983, Tudor Vornicu realizează, împreună cu Anca Fusariu, Carmen Dumitrescu și Alexandru Stark, o primă emisiune intitulată *Fotograme din realitate*: va fi pentru ultima dată înainte de decembrie 1989, când cuvântul „realitate” va păstra, în discursul televiziunii, o valoare socială și estetică dacă nu chiar neutră politic, cel puțin mult mai blândă decât se întâmpla în general. Din 1968 și până în 1983, sintagma „realitate cotidiană” a putut numi, deci, unul dintre produsele esențiale ale televiziunii române. În timp ce *Fotogramele din realitate* erau excepționale în programele din 1983, imaginile dinamice și detaliate ale cotidianului defineau, la finele anilor 1960, programele de reportaje ale televiziunii.

În ediția *Transfocatorului* pe care o avem în vedere, Carmen Dumitrescu, împreună cu echipa, surprinde, cum se spunea, pulsul străzii, în București. Viața în noile cartiere de locuințe predispune la optimism, dar invită, de asemenea, la ironii, în opinia binevoitoare a etnologului: oameni recent stabiliți, veniți de la țară, au dificultăți în a distinge între spațiul privat și cel public și-și fac curățenie în apartamente scuturând covorele pe balcon, în capul trecătorilor (bulevardul Mihai Bravu); în altă parte, se dădea foc la deșeuri din coșurile de gunoi, pentru a le goli mai repede; se aruncau pe joc biletele de autobuz compostate, în loc să fie puse în coșurile de gunoi speciale (marcate cu inscripția „hârtie”); ba chiar se creșteau pui de găină pe lângă blocurile de locuințe — un cârd de găini este urmărit de reporteri printre blocuri, ca-ntr-o scenă dintr-un film de Tati.

Toate aceste emisiuni ascund o empatie cu *gestul cotidian* și exprimă admirație și curiozitate pentru spațiul urban recent. Deși greoaie, diforme, prost construite adesea, blocurile reprezintă victoria socialismului asupra unui regim burghez nedrept și apatic, în care locuitorii blocurilor de acum aveau parte de domiciliu mizere. Este o victorie care, atunci, pare fără dubii (de care profităm și astăzi, de altfel). Dar miza acestei emisiuni nu este punerea în scenă a opoziției între vocația constructivă a comunismului și vocația retrogradă a regimului „burghez” de odinioară; prezentul care se conturează apare în același timp îndepărtat de vechiul regim dejist. Nu este mai puțin adevărat că empatia cu viața urbană cotidiană este dată și de calitățile telegenice ale lui Carmen Dumitrescu — o blondă voluntară, adesea zâmbitoare, cu trăsături decise și aspre, inteligentă deși nu frumoasă. Firea ei este, fără îndoială, cea care face din prezența sa un obstacol pe care comandamentele ideologice ale anilor ce vor urma îl vor avea de depășit. Încărcătura morală pe care va trebui să și-o asume emisiunile realizate de redacția Social-Educativă — devenită Social-Educativ-Ideologică din 1977 — nu va mai putea apela la zâmbetul blond al lui Carmen Dumitrescu.

Elementul esențial al discursului vizual — focalizarea detaliului — este lipsa comentariului însoțitor. Discursul vorbit se rezumă la interviurile cu protagoniștii, însoțiți de remarci

marginale cu tentă umoristică din partea reporterului. Spontaneitatea este adesea încurajată, în timp ce oamenii intervievați își exprimă nemulțumirile punctuale fără a fi cenzurați și, ceea ce este încă și mai important, dezbărați, unii dintre ei, de autocenzura unor decenii de teroare politică. Într-o *Telecronica economică* (1968), un locuitor al cartierului Gării din Brașov, întrebat despre facilitățile oferite de către noile blocuri construite, aruncă indignat un „avem un Aprozar, mai bine n-ar mai fi deloc”, pentru că nu se găsește mai nimic aici.²² Un an mai târziu, în timpul unui *Transfocator* al cărui *feature* este constituit din cazuri sociale găsite în Institutul de reeducare din Roșu, un psiholog interviuat de aceeași Carmen Dumitrescu se plânge că „există foarte puține studii despre delinquență în țara noastră”, punând sub semnul întrebării nu un regim politic, ci dezinteresul autorităților de resort.²³

Aceste critici spontane, deși nu fac regula emisiunilor care le găzduiesc (*Reflector*, *Telecronica economică*, *Transfocator*, *Clubul tineretului*, *Pentru noi, femeile*) a căror misiune civică este, la vremea respectivă, enormă, dau un aer de normalitate unei societăți care pare să fi renăscut. Cu atât mai importante sunt aceste emisiuni cu cât astăzi, în anii 2010, TVR se află departe de propriile performanțe din anii 1960 în calitate de actor social. Temele cele mai importante ale criticii sociale de atunci nu sunt temele „societății civile” în sensul habermasian al expresiei, desigur, ci cele economice, administrative, câteodată culturale și de învățământ. Acestea sunt locurile în care, sub pretextul unei contribuții la dezvoltarea economică a țării, reportajele și anchetele realizate formulează adesea critici punctuale sau mai generale.

Cea mai frecventă critică este de ordin economic și vizează organizarea muncii, proasta gestiune a relațiilor între furnizori și producători sau distribuitori. Aceasta este o remarcă ce pare să nu-și fi pierdut niciodată valabilitatea, de aceea la începutul anilor 1980 emisiunile de acest fel vor fi reduse și treptat alungate din program. În termeni de creație, în schimb, sunt emisiunile care inovează cel mai puțin. Se pot descrie două modele: cel al reportajului de tip „voice off” care assemblează interviuri cu persoane responsabile de faptele incriminate (și mai puțin cu clienții sau cu beneficiarii întrucât, spre deosebire de emisiunile

social-educative, programele economice au rolul de a crește eficiența procesului economic) și cel al dezbaterei în studio. Toate aceste emisiuni sunt azi greu de urmărit, par trenante. Majoritatea *Telecronicilor economice* pun în scenă chipuri și discursurile lor, fără grija înscrierii lor într-o poveste. Comentariile din *off* sunt destul de rare, și se mulțumesc în general să însoțească și să introducă interviurile. O altă critică foarte răspândită spre finele anilor 1960, care se revendică încă de la rolul proeminent pe care-l joacă individul în discursul social de la televiziune, vizează proasta calitate a produselor — a încălțăminteii dintr-un magazin, a mâncărilor pregătite în rețeaua de magazine *Gospodina*²⁴, și până la nenumăratele defecte ale noilor apartamente livrate la cheie beneficiarului. În sine, subiectul pare minor, dar miza sa este, în schimb, majoră. Căci atenția la calitatea bunurilor de larg consum măsoară distanța dintre colectivismul deceniilor anterioare și o nouă perspectivă asupra individului, pe care o proiecta noua societate urbană pe cale de constituire în marile și în noile orașe²⁵ — perspectivă care, Școala de la Frankfurt *oblige*, va contribui la o producție serială de indivizi asemănători. Critica calității produselor nu reprezintă însă o particularitate a televiziunii. Mai mult decât în emisiuni ca *Reflector*, anchetele care vizează opinia cumpărătorilor din magazinele „de stat” se desfășoară în paginile ziarelor și ale revistelor care și ele își îmbunătățesc aspectul grafic și seamănă, treptat, cu omoloagele lor occidentale (reviste ca *Flacăra*²⁶, *Femeia*, *Cinema*, la sfârșitul anilor 1960).

Ce avea comunist acest discurs mediatic, ce avea el „revoluționar”?²⁷ Dacă asistăm la o emancipare socială, stringența ideologicului de după 1973 înseamnă înapoiere. Dacă însă asistăm, așa cum crede atât Ceaușescu, cât și viitorul său opoent Constantin Pîrvulescu (care susține apăsător „Tezele din iulie” la Plenara CC din noiembrie 1971), la o reîmburghezire și la o întoarcere a societății românești la valori învechite, atunci redescoperirea ideologicului și a utopiei comunicării ideologice vin să salveze o înfrângere timpurie a sistemului socialist și a proiectului comunist.

Reflector

Într-una dintre cronicile sale de televiziune, cel mai cunoscut critic de cinema și de televiziune al epocii, Ecaterina Oproiu, întâmpină astfel prima versiune a *Reflectorului*, care debutase de o lună:

Cea mai recentă vogă a televiziunii mondiale, în afară de filmele etnografice, sunt emisiunile „față în față”. Schema emisiei este simplisimă: doi bărbați stau față în față la o masă și vorbesc, și vorbesc, și vorbesc... Cu destulă uimire micul ecran descoperă azi telegenia ideilor, fotogenia chipului omenesc străbătut de gânduri și mai ales vraja discuției (...) Ceva din toate acestea se întâmplă și la noi pe anumite porțiuni ale programului. Emisiunea iscălită de Nicolae Holban și Florin Brătescu, adică *Reflectorul* de vineri seara, devine o emisiune pasionantă, deși nu lucrează nici cu Margareta Pâslaru, nici cu handbaliștii simpatici și muzicali care își fac autocritica pe note, nici măcar cu micul Valentin Zaharescu (...). În fața unei emisiuni de tip *Reflector* începi să descoperi că există un magnetism al materialului așa-zis anti-atractiv, că o ispravă cu un funicular lăsat pe linia moartă, rezumată aproape sec și cu o imagine care arată procese-verbale, nu poiene cu narcise, ca la pauză, poate fi, împotriva tuturor normelor știute, de o maximă telegenie. Rubrica *Reflector* devine un fel de megafon al spiritului cetățenesc.²⁸

Inaugurată la începutul anului 1967 (prima difuzare în 27 ianuarie), formatul inițial al emisiunii era cel de pastilă care avea o durată de 10-15 minute, difuzată în special vinerea seara. Emisiunea devine repede o instituție în cadrul programelor de televiziune, deoarece este dinamică, critica defectele de mentalitate și de atitudine — fără aluzii ideologice sau politice.

Probabil că profilul emisiunii se modifică în 1968, căci realizatorul Mircea Giosanu povestește, în lucrarea de reciclare prezentată la Academia „Ștefan Gheorghiu” în 1975, că

Reflectorul a apărut dintr-o sugestie — glumă a unor salariați din Filmoteca noastră. Era în primăvara anului 1968. Filmoteca Televiziunii păstra cutiile cu filme într-un depozit din comuna Afumați, depozit împărțit cu ICRM, întreprindere care vinde printre altele și frigidere. Venind să depoziteze sau să ridice filmele, colegii noștri au văzut lăsate sub zăpadă cca 500 de frigidere noi.

„Cazul“ a fost filmat și prezentat într-o emisiune critică, deo-camdată fără generic. Subiectul a plăcut, a făcut chiar senzație pentru „curajul“ său și...²⁹

Lucrarea regretatului realizator rămâne astăzi un document de primă mână pentru cei care nu cunosc curentul posthrucio-vist al politicii PCR, în special după 1964, când a început „lupta împotriva caracterului dăunător al concepției conform căreia dezvăluirea fenomenelor nedorite ar avea efecte negative în activitatea practică“³⁰. Se știe astăzi că această luptă a fost oprită și, în cele din urmă, aproape interzisă. Ținta sarcinilor lansate de *Reflector* sunt cel mai adesea, după câteva luni de tatonări, reprezentanții administrativi ai județelor. Este vorba despre unitățile teritoriale ale țării rezultate în urma noii organizări administrativ-teritoriale decise în octombrie 1967, în urma căreia cele 16 regiuni³¹ sunt distribuite în 40 de județe. Este locul să spunem că măsura a fost luată pentru a asigura o transmitere mai rapidă a deciziilor puterii centrale, pentru a permite unui număr mai mare de activiști fideli lui Ceaușescu accesul la mai multe poziții dominante în teritoriu, dar nu în ultimul rând pentru a distribui uniform procesul de industrializare prin care zeci de localități sunt reconstruite din temelii — localități aflate astăzi pe cale de reîntoarcere la anonimatul din care au ieșit scurt timp. Desigur, rămân deschise chestiunile legate de găsirea și tratarea cazurilor, dar repet: cred în continuare că intervențiile externe, de la „partid“ și de la Securitate, devin decisive după ce Televiziunea Română este recunoscută ca principala cale de difuzare a propagandei, adică la începutul anilor 1970. De altfel, cum altfel se poate explica scoaterea din programul săptămânal a *Reflectorului*, încă de la mijlocul anilor 1970? *Reflector* a pus piatra de temelie la reconstrucția corpului administrativ și politic al PCR, deoarece acestea erau consecințele anchetelor desfășurate în emisiune.³² Pe de altă parte, se pare, tot conform lui Giosanu, că emisiunea transmitea, în final, răspunsurile înalților responsabili vizați, ca un fel de drept la replică, în conformitate cu exigența caracterului constructiv al criticii pe care o făcea. Cu siguranță, *Reflector* este mai mult decât o emisiune care servește indirect, și deci mai eficace, noul regim. Ea este unul dintre fenomenele sociale produse de Televiziunea Română: un eveniment televizual prin care televiziunea își regăsește scopul imanent: acela de a se transmite

pe sine însăși ca produs fetișist. Căci, în definitiv, dincolo de ceea ce se vorbește în cadrul *Reflectorului*, de ceea ce se critică, *Reflector* devine, rapid, obiectul unei dorințe, al dorinței spectatorilor de a purta ochelarii voyeurului, de a lua în mâini pistolul dreptății, de a se trage de șireturi cu personaje importante ale lumii administrative și politice — în cele din urmă de a se identifica cu televiziunea, transformată în cavalier al dreptății.

Programată inițial la ora 21:45, apoi 21:00, emisiunea apare mai întâi ca o punere în scenă a unor nereguli sociale, dramatizate și transformate astfel în mici episoade ale unei drame contemporane³³. *Reflectorul* are la început o frecvență săptămânală. Datorită unei audiențe mari, dar și din scrupul deontologic, emisiunea va fi mutată la ore de audiență generală — în jurul orei 20:00 — și frecvența ei va crește până când, din 3 noiembrie, emisiunea se va difuza, pentru o perioadă de câteva luni, zilnic. Apoi, frecvența se va reduce iar, la două apariții săptămânale³⁴. Structura este cea a unei anchete, în care se prezintă tema, se fac interviuri cu beneficiarii și cu producătorii, reporterul fiind intermediar dotat cu autoritate care reprezintă, în fața producătorului, interesele consumatorului. Temele sunt de interes public, dar dimensiunea de tabletă a emisiunii determină alegerea unor teme atractive prin caracterul lor anecdotic (închiderea farmaciilor înainte de ora anunțată sau lipsa unor farmacii de serviciu nocturn; prostul gust pe tarabele din piețe sau în magazine, lipsa numărului 37,5 la pantofii de damă, calitatea îndoielnică a unor mobile de apartament și întârzierile la livrare³⁵). *Reflectorul* stă măturie, alături de alte anchete de televiziune, pentru autoritatea televiziunii în materie de spațiu public și interes cetățenesc. În întreprinderi gazetele de perete au primit adesea titlul „Reflector“, iar la concursul național al cineamatorilor s-a instituit premiul „Reflector“ pentru cel mai bun film satiric. Astfel, *Transfocatorul* introduce un ciclu de emisiuni sub titulatura „Revenim după șase luni“, erijându-se nu doar în critic, dar și în controlor al funcționării instituțiilor sociale în relație cu viața cotidiană a oamenilor. Din 1971, emisiunea este obligată să se refere la contravenții la „principiile eticii și echității socialiste“, dar e drept că, sub această umbrelă totuși generoasă și beneficiind de un prestigiu imens, diversitatea temelor nu se reducea drastic.

Pentru a vorbi despre *Reflector*, în afara lucrării lui Mircea Giosanu, am urmărit câteva dintre nu foarte multele ediții rămase

în FilMOTECA TV (cele mai vechi nu mai au sonor, iar după 1973 emisiunea se difuzează mai degrabă sporadic; durează 16 ani cu totul)³⁶ și am purtat conversații cu realizatorii în viață (Florin Brătescu, Ștefan Dimitriu, Carmen Dumitrescu, Anca Arion) și cu Ionel Bucheru³⁷.

Confruntarea acestor surse scoate la iveală două mize politice majore: una politică, alta socială (a căror țesătură voi încerca să o descriu aici).

Data apariției acestei emisiuni semnifică și sfârșitul etapei pregătitoare a puterii politice a lui Ceaușescu (și a aparatului său, recrutat dintre reprezentanții mai mult sau mai puțin oficiali ai tineretului comunist de pe vremea lui Dej, când Ceaușescu, tânăr, fusese responsabil cu problemele organizatorice și de cadre în partid³⁸). Începând cu 1966, Ceaușescu are obiceiul de a face, după modelul lui Hrușciov³⁹, vizite „de lucru” în teritoriu, retransmise la radio și rezumate de fiecare dată la televizor⁴⁰, pentru a se face cunoscut de către autoritățile locale și de către populație, dar și pentru a le impune acestora o prezență asiduă. La începuturile sale, *Reflector* era o emisiune thriller, realizată în colaborare cu Miliția, însă aflată în subordonarea acestei puteri pe care primii doi realizatori, Nicolae Holban și Florin Brătescu, o primesc pe neașteptate, în cursul unei plimbări prin curtea instituției⁴¹. Dacă prima emisiune *Reflector* dorea să pună în scenă fapte diverse din barurile periferiei într-un București sordid, intenția emisiunii se modifică rapid: era vorba de a pune la respect puterile locale constituite sub regimul Dej și de a le face să asculte de singura voce prezentă la pupitru, cea a noului secretar general. Ceaușescu trebuia mai ales să-și consolideze autoritatea și, de aceea, trebuia să prezinte societății un nou decupaj și un nou partaj al binelui și al răului față de cel stabilit pe vremea lui Dej. După 1965, Gheorghiu-Dej va fi din ce în ce mai mult asimilat unui adept al lui Stalin — și deci, în ciuda politicii sale din ultimii ani de viață⁴², unui conducător neinteresat de viitorul național al românilor —, unui lider neglijent, promotor al unei traiectorii de dezvoltare prea lentă și în consecință greșite. *Reflector* apare pentru a justifica această respingere, ca și accelerarea ritmului în care țara trebuia să-și dezvolte industria și să se afirme pe scena internațională.

Cu siguranță, miza socială era în schimb esențială pentru telespectator, obișnuit să ignore culisele politicii. Pentru el, *Reflector* face parte dintr-o nouă campanie mediatică, în calitatea ei de

primă emisiune liberă să spună orice despre neregulile produse de autoritățile locale din toată țara. Și asta la câțiva ani după ce o astfel de atitudine nu era permisă decât *împotriva dușmanilor*, pentru a curăța societatea de orice opoziție la puterea instalată. Era stabilit că protagoniștii acuzați în această emisiune puteau să fie chiar și secretari de stat; însă era la fel de adevărat că sumarul fiecărei ediții *Reflector* era parcurs de Ceaușescu sau de unul dintre responsabilii din Comitetul Central însărcinați cu problemele presei. Mult mai probabil este că, după difuzarea anumitor emisiuni, Ceaușescu se implica personal pentru a rezolva o problema semnalată⁴³.

La acel moment, regimul avea nevoie de opinii critice, pentru a se prezenta în chip de erou al emancipării. Așadar, cu ocazia unei dezbateri de idei sub titlul *În opinia dumneavoastră*, emisiune difuzată în 1968⁴⁴, unul dintre invitați declară că valul opiniilor critice auzite în spațiul public, departe de a arăta eșecul societății socialiste, demonstrează democratizarea fără precedent a vieții noastre politice și sociale: „De ce nemulțumirile sunt din ce în ce mai numeroase? Deoarece asistăm la o lărgire a democrației.” Toate deciziile care vizau funcționarea societății „conform noilor fundamente” trebuie să fie dezbătute de către „mase”, și presa devine portavocea lor. În acest mod se explică exigența criticii sociale pe care Ceaușescu o formulează cu ocazia primului congres la care participă ca lider al partidului: „Este necesar să se analizeze în paginile presei în mod critic — spunea cu același prilej tovarășul Nicolae Ceaușescu — lipsurile și neajunsurile ce se manifestă în diferite sectoare ale activității noastre, să se dezvăluie cauzele acestora, arătându-se căile pentru înlăturarea lor. Dezbaterile din presă să se desfășoare în spirit constructiv, de principialitate comunistă, urmărindu-se continuarea îmbunătățirii a muncii.”⁴⁵

Nu citatul însuși, ci plasarea lui într-o disertație academică scrisă în 1974 are de ce să surprindă, dată fiind cantitatea enormă a discursurilor mai recente ale lui Ceaușescu (dintre care două la Congresul al XI-lea al PCR și, mai ales, cel de la Plenara consacrată îmbunătățirii activității ideologice din noiembrie 1971, al cărei rezultat indirect este lucrarea lui Manase Radnev. Autorul ar fi putut alege citate din alte discursuri, mai recente. Apoi, este remarcabil faptul că, de la Congresul al IX-lea din 1965, Ceaușescu nu va mai relua niciodată, într-un discurs de o astfel de importanță, aceleași exigențe adresate presei. În 1974, importanța anchetei

critice de la televizor își va pierde din amploare și Radnev trebuia, pentru a justifica acest tip de emisiune, să facă apel la vechile discursuri ale lui Ceaușescu pentru a regăsi argumentul politic al importanței emisiunii. Însă decalajul între presupuzițiile actuale (anii 1970) ale regimului și cele din trecut (anii 1960) e evident: există o dinamică a discursului lui Ceaușescu de care trebuie să ținem cont pentru a înțelege de ce astfel de anchete puteau fi cenzurate, trunchiate, reconstruite, însă niciodată interzise: faptul că Ceaușescu nu și-a renegat sau corectat niciodată în mod explicit discursul. Niciodată nu s-a întâmplat ca Ceaușescu să-și amendeze sau să-și regândească în mod explicit ideile sau părerile de-a lungul celor 24 de ani în care a condus țara. Semnul unei schimbări era oferit prin cel mai recent discurs, care le dădea uitării pe celelalte, dar nu le dezavua. Ordinea de priorități se schimba la fiecare discurs. Însă, odată un discurs făcut public, nu se putea acționa împotriva directivelor date niciodată, oricâtă vreme ar fi trecut. Astfel, supraviețuirea anchetelor sociale în televiziune — și posibilitatea de a le teoretiza, elogiindu-le în același timp (ceea ce a și făcut Manase Radnev în lucrarea sa: el vorbește despre rolul „matricei creatoare” a emisiunilor sociale pentru toate „manifestările televiziunii”⁴⁶) —, într-o epocă deja marcată de triumful cultului personalității președintelui Ceaușescu, se explică tocmai prin rigiditatea lui Ceaușescu, care nu putea accepta că el însuși putea fi inconsecvent în deciziile luate de-a lungul timpului. El își înțelegea discursul, ca și realitatea la care trimitea — credea el — sub constrângerea unei continuități care avea oroare de vid. În fond, nu-i stă în fire dialecticii să vorbească despre ea însăși: „realizarea conștientă” a societății multilateral dezvoltate semnifica vigilența față de o dinamică ce rămâne în afara conștiinței individuale. Or, atâta vreme cât Ceaușescu ținea cont, de bine, de rău, de zestrea „teoriei științifice” sociale, nu putea exclude în mod explicit critica socială a mass-mediei.

Reflectorul devine prilej de dezbatere cu ocazia ședinței Comisiei pentru Problemele de Învățământ, Știință, Cultură și Presă din martie 1970. Este emisiunea cel mai des citată de vorbitori. *Reflectorul* tratează uneori „subiecte lipsite de o reală semnificație socială” și critică pe tonul „sentențios și arogant al denunțului” (Aurel Baranga), dar îl face „cam trist” pe Mircea Malița (ministrul Învățământului atunci) pentru că nu este compensat de suficiente emisiuni care să vorbească despre „cazurile de succes”. Este

o emisiune interesantă dar, prin ea, „critica devine un lux costisitor” deoarece se depun eforturi mari pentru a îndrepta un neajuns mic, în vreme ce critica ar trebui „să aibe o semnificație mai largă” (Suto Andras⁴⁷); este totuși o emisiune care „trebuie continuată”, pentru că „meritul principal (...) este de a nu absolutiza greutățile obiective apărute în procesul construirii unei societăți ca a noastră, ci se oprește asupra absurdităților care se ivesc în acest proces” (Titus Popovici). Emisiunea este lăudată apoi și de Domokos Geza (*Reflectorul* are un rol în „stimularea controlului opiniei publice asupra activității unor întreprinderi, instituții și în aparatul de stat”⁴⁸). În intervenția sa finală, Dumitru Popescu recunoaște la rândul lui nevoia ca „televiziunea să critice în continuare fenomenele negative din societatea noastră”, deși emisiunii „i se poate da o altă turnură”⁴⁹.

Această indulgență față de obiectul criticii *Reflectorului* va deveni politică instituțională printr-o deturnare nu doar a funcției publice a televiziunii, ci, mai mult chiar, a producției de semnificație din discursul public. Faptul că televiziunea are, prin emisiunile ei sociale, o tendință paternalistă în raport cu publicul, este explicat de însuși raportul dintre cei care fac televiziunea și publicul telespectator, care asistă pasiv la un spectacol. În momentul în care acest public este chemat să acționeze, el este definit în mod implicit ca o entitate socială lipsită de autoritatea controlului public — sau dotat cu o autoritate pe măsura puterii de difuzare a reprezentării sociale pe care o propune⁵⁰, adică mică. Publicul nu poate face altceva decât să ceară ajutorul Televiziunii, prin scrisori. Televiziunea își asumă această autoritate, uneori cu accente narcisice, și reușește să convingă publicul de eficiența controlului social și instituțional ca bază a politicului, și deci de inanitatea concepției inverse, a ideologiei ca motor regulator al funcționării spațiului public. Pentru că nu transmite o ideologie de partid, ancheta socială de la sfârșitul anilor 1960 pleacă de la individ ca cetățean și ajunge la instituții pentru a institui acel raport ideal într-o democrație între cetățean și instituție, în care primul o validează pe cea de-a doua de-a lungul unei dinamici imprevizibile și situate dincoace de teorie⁵¹. Pentru că nu spune nimic înainte de a prezenta faptele, televiziunea poate adera, în funcție de fapte, la orice ideologie, și poate abandona orice ideologie. Acesta este principalul pericol cu care televiziunea amenință puterea politică. Pentru a-l conjura, aceasta din urmă va

trebui să amenajeze *locuri de semnificație* în care să aranjeze diversitatea faptelor sociale conform unor figuri recognoscibile și ușor de memorat. Un astfel de loc este strada, în anii 1960, și vor fi apoi blocurile mute care străjuiesc strada. „Umanismul“ acestor ani, în care vocile se aud amestecate la televizor, va fi înlocuit cu „antiumanismul“ peisajelor construite mute din ultimii ani ai deceniului nouă. Pe parcurs, însă, voci și peisaje alternează, se întâlnesc și se susțin sau se subminează unele pe celelalte.

Acest travaliu semiotic, apoi politic, a fost dus în special în planul creării unei estetici sociale. *Reflectorul* poate fi, astfel, perfecționat în două puncte. În primul rând, trebuie separate faptele importante, cu valoare generală, de cele mărunte, „lipsite de semnificație socială“⁵². În al doilea rând, însă, trebuie instituit un raport clar între sensibilitate și morală, între estetică și etică. Ceaușescu devine artizanul legitimării etice a esteticului în cultura de propagandă pe care o moștenește și pe care o duce mai departe, dar și al legitimării eticului prin recursul la estetic. Un ton critic arogant este „rău“, dar nu și un ton encomiastic; acesta din urmă este „bun“ pentru că elogiul reprezintă în sine o ipostază retorică a binelui. Așadar, dacă în arte esteticul trebuie legitimat etic, în discursul critic și teoretic adevărurile trebuie legitimate estetic. Problema acestei semiotici politice este că, după 1965, echilibrul dintre obiectele autorizate să trezească resentimente și cele care trebuie să însuflețească, să încante, să înrăurească sensibilitatea se pierde și raportul basculează net în favoarea ultimelor. Emisiunile care vor mai avea dreptul să prezinte „aspecte negative“ din realitatea socială și economică românească vor rămâne *Anchetele TV*, la începutul anilor '80, dar ideologizarea și rigiditatea discursului le va decredibiliza și pe acestea — ultimele vestigii ale unui program social de interes public transmis de televiziune.

Conform acestei producții de sens public, tot mai autoritare, o emisiune ca *Reflectorul* ajunge la următoarea dilemă: fie își generalizează critica, ceea ce ar duce la punerea în chestiune a cadrului social și politic, fie se desființează. Desigur, această opțiune este rezultatul unui proces care durează aproape un deceniu. În momentul apariției *Reflectorului*, „aspectele“ negative ale societății românești în interacțiunea zilnică dintre instituții, obiceiuri și indivizi servesc nou-instalatului regim Ceaușescu, pentru că a critica prezentul înseamnă a critica rezultatele vizibile ale unei

politici anterioare. „Omul nou“ la care visează Ceaușescu, în versiunea consacrată la Congresul al X-lea ca „multilateral dezvoltat“, devine un tot unitar de tip monadologic, în care politicul dă principiul armonic căruia fiecare fațetă a personalității umane trebuie să i se conformeze. Așa se face că o emisiune aparent inofensivă politic, ca aceea în care este criticată vânzarea unor obiecte lipsite de gust, devine un atentat la unitatea ontologică a omului nou.

Până atunci, însă, trebuie să remarcăm că, în momentul 1967 și pe trendul dedus din studierea programului de televiziune în perioada 1967-1970, nimic din acest proces de semi-oză politică nu putea fi prevăzut de telespectatori sau de realizatorii de televiziune. Ambele părți aveau toate motivele să vadă în noul partid comunist român garantul suveranității naționale și promisiunea apărării valorilor cetățenești în spațiul public. Într-o ediție a *Transfocatorului* din 1968, criticile la adresa transportului public bucureștean — precar, într-adevăr — nu țin seama absolut deloc de pericolul extinderii responsabilității de la instituția de resort, ITB, la cadrul ei mai larg de funcționare. Reprezentantul instituției recunoaște că lipsește personalul calificat (șoferii), că numărul de autobuze este insuficient (aceasta este o critică și o recomandare implicite făcute ministerului și, de aici, politicii centrale), iar călătorii îndrăznesc uneori exprimări colocviale, ca de pildă „ne-a băgat mașina 74“⁵³.

În sfârșit, televiziunea română își asumă sarcina de a face cunoscută telespectatorului lumea, prin emisiuni de tip *travel*, prin emisiuni culturale, dar mai ales de a-i oferi instrumentele cu care să cunoască mai bine lumea din afara granițelor. Emisiunile de limbi străine încep în ianuarie 1968, dar, deja din 1967, revista *Programul de radio și televiziune* apare împreună cu un supliment de exerciții de învățare a limbilor străine (engleză, franceză, germană, spaniolă, rusă). Din 30 ianuarie 1968, așadar, emisiunile de limbi străine ocupă cinci zile pe săptămână (în următoarea distribuție: marți franceză, miercuri engleză, joi germană, vineri rusă, sâmbătă spaniolă), la începutul programului zilnic (17:30, apoi 18:30⁵⁴). Suplimentul *RadioTV*

pentru limbi străine apare ca un *booklet* atașat de revistă, trimestrial, iar primul număr este deschis de articole semnate de marii angliști Dan Duțescu și Leon Levițchi. Aceste emisiuni vor fi dublate și ulterior înlocuite de emisiunea de pregătire pentru liceu și admiterea la facultate *Telescoală*, conform politicii de serviciu public al Televiziunii și modelului altor servicii publice de televiziune din Europa. Televiziunea conlucrează din 1970 cu Ministerul Învățământului, iar emisiunile tip telescoală devin parte integrantă a programului de învățământ național. Limbile străine vor fi însă abandonate ca secundare, în favoarea materiilor științifice, a istoriei și limbii române, apte pentru un aport mult mai mare la conversiunea fiecărui individ într-un exemplar al omului nou. De altfel, filmul *Liceenii* (în regia conformă ideologic a lui Nicolae Corjos) va consacra, în 1985, cele două dimensiuni care vertebreză învățământul românesc în epocă: cel umanist, în măsura în care moralizează (unde elevul își afirmă caracterul, iar societatea i-l îndreaptă), și cel tehnic, unde elevul dă adevărata măsură a inteligenței, a îndemânării și a disciplinei.

În 1968, însă, asistăm la perioada de maximă deschidere europeană a Televiziunii Române — și, probabil, a societății românești — și, de asemenea, la unul dintre anii cei mai faști ai dezvoltării programelor televiziunii: numărul 858 din 28 aprilie al revistei nou-intitulate *RadioTV* anunță trecerea, începând cu data de 4 mai, la telesăptămâna de șapte zile și înființarea Programului 2⁵⁵. Programul 2 va avea un profil preponderent cultural, transmițând spectacole de operă, teatru, concerte, emisiuni de dezbatere culturală. În cazul unor evenimente importante, va prelua programul transmis pe primul canal. Tot aici va fi difuzată o emisiune de reportaje intitulată *Reporterii noștri în țară și peste hotare*. Canalul va emite una, apoi două (din 16 iunie), respectiv trei zile pe săptămână (din 20 iulie). Se va trece astfel de la 40 la 60 de ore transmise săptămânal. Prima capacitate de producție de la Centrul de Televiziune București (actualul sediu TVR) este dată în folosință. Octavian Paler, președintele TVR, semnează un editorial festiv în paginile acestui număr al revistei *RadioTV*. 1968 este anul inaugurării Festivalului de muzică ușoară „Cerbul de Aur” care, în cele patru ediții, până în 1971, aduce pe o scenă românească

cele mai mari nume din muzica ușoară europeană⁵⁶. Revista *RadioTV* alocă un spațiu important primelor două ediții ale festivalului, mai important — trebuie spus — decât oricărui eveniment politic. Alături de „Cerbul de Aur”, Olimpiada din Mexic și Festivalul tineretului de la Sofia sunt principalele evenimente televizate ale anului, vara și toamna.

Iată noile și cele mai importante emisiuni în săptămâna 27 aprilie – 3 mai:

Duminică

Program: aproximativ 15 ore, cu pauză de una-două ore la prânz

Emisiuni principale:

Emisiune pentru copii

Emisiunea pentru sate

De strajă patriei (din 5 mai)

Magazin duminical *Zig-Zag*, în regia lui Dan Mihăescu și Titi Acs

Curierul artelor

Telesport (programată mai devreme)

120 de ani de la Revoluția din 1848.

(Prezentarea *Zig-Zag*, articol la persoana I, „Certificat de naștere”, p. 21. De la 14:15 la 19:30)

Luni

Program: 17:30-23:20

Actualitatea industrială⁵⁷

Trepte spre viitor (reportaj. Primul episod, despre Porțile de Fier⁵⁸)

Marti

Program: 18:00-23:00

TV pentru specialiști (din 7 mai). Primul episod, despre automatizare

Miercuri (1 mai)

Program special: 9:00-23:00

Program cotidian de dimineață, din 8 mai: limbi străine și reluări, între 10:00-12:30 Programul de seară, obișnuit, 18:00-23:00

Joi

Programul 1 — 18:00-23:00

Programul 2 — 20:00-22:00

Vineri

Program: 18:00-23:00

Actualitatea agricolă, cu rubrica *Ecran internațional agricol*

Emisiune de artă plastică

Sâmbătă

Program: 18:00-23:00

Emisiunea reportaj *Vom reveni după șase luni*

Eu...și micul ecran (din 11 mai), emisiune de divertisment în care un artist performează împreună cu propriii invitați.

Zig-Zag este numele unui alt magazin duminical. Prezentarea din revista *RadioTV* se face la persoana I: „Certificat de naștere“, *RadioTV*, nr. 858, p. 21.

Deși mă voi naște abia în curând, doresc să fiu o emisiune bine crescută și ca atare mă prezint din timp telespectatorilor:

Numele: Zig

Prenumele: Zag

Data nașterii: 28 aprilie 1968, ora 14:15.

Descind din familia emisiunilor de divertisment din după-amiezele de duminică, cu care îmi doresc să semăn numai în ceea ce au avut bun!

Vă întrebați, firește, ce voi aduce nou. Același lucru i-am întrebat și eu pe părinții mei, realizatorii.

Mi-au promis rubrici și subiecte atractive, de larg interes, așa cum se cuvine unei emisiuni dintr-o după-amiază de duminică. (...)

Semnul — între dorință și realizare va urma să-l puneți, bineînțeles, dv., telespectatorii, drept pentru care vă invit la ziua mea de naștere. Vom fi împreună de la ora 14:15 până la ora 19:30.

Zig-Zag.

Acest text apare în momentul în care Televiziunea Română se pregătește să emită zilnic. În numărul de 24 de pagini al revistei mai semnează Demostene Botez (despre ziua de 1 Mai) și Octavian Paler, în calitate de director al Radioteleviziunii Române. *Zig-Zag* va dura doar șase luni. Personificarea unor lucruri neînsuflețite prin scenarii tv scrise la persoana I apare în aceeași perioadă într-un *Transfocator* (19.06.1968 nr. inv. 57104) în care criticile vizează discrepanța dintre cerere și ofertă în privința mobilei pentru noile apartamente bucureștene. Unul dintre șifoniere este prezentat prin vocea unui realizator care, din studio, vorbește la persoana I. Această manifestare a persoanei I în discursul mediatic vorbește de la

sine despre tendința de valorizare a subiectului și subiectivității într-o societate românească aflată în plin proces de urbanizare.

Interacțiunea cu publicul este în continuă creștere, prin emisiunea de luni *Ce-ați dori să vedeți?*. Reprezentările sociale încearcă să cuprindă tot mai mult universul puțin explorat în discursul public al persoanei private, printr-o campanie de programe al căror scop — cunoașterea valorilor intime pe care se întemeiază comportamentul cotidian al oamenilor — va fi deturnat curând. Telespectatorii pot urmări o emisiune lunară cu titlul *Dimineața maturității* (redactor Elisabeta Mondanos, regia Cornel Popa), a cărei primă ediție, din 7 iunie, se întreabă dacă există „rețete pentru dragoste“. Emisiuni ca *Opinia dumneavoastră* (marți 2 iulie, cu tema „implicațiile indiferenței“) sau *Transfocator* (ediția din 7 august cu tema „Știți unde sunt copiii dvs la această oră?“) vin să investigheze viața cotidiană, dar aduc cu ele accente moralizatoare care vor constitui curând singura rațiune a perpetuării lor.

În 1968, numele lui Nicolae Ceaușescu apare pentru prima oară în programul TV, în cadrul unui text politic însă, cu ocazia deciziei de reorganizare teritorială. Numărul emisiunilor de propagandă rămâne limitat și prezența lor în program este legată în general de evenimente politice ca aniversarea nașterii Partidului Comunist Român (50 de ani în 1971), 25 de ani de la Eliberare (23 august 1969), 20 de ani de Republică populară (30 decembrie 1967). Extraordinara vitalitate politică a lui Nicolae Ceaușescu va ajunge să impună alte evenimente, dintre care trebuie remarcate congresele partidului și vizitele de lucru în țară și mai ales în străinătate. Congresul al X-lea, cuplat cu sărbătoarea națională, face din vara lui 1969 (evenimentul are loc la începutul lunii august) sezonul cu programul tv cel mai ideologizat din 1966 încoace, care prevestește, vreme de două luni — iulie și august — transformarea din anii 1980 a Televiziunii Române în cronicarul triumfalist al cîtitoriilor „Epocii de Aur“.

„Democrația de masă“, care va fi curând o sintagmă-cheie a legitimării dictaturii ceaușiste, are parte acum de două tipuri de context: unul artificial, actualizat prin formule de genul „măsurile profund democratice adoptate de partidul nostru, reflex al practicii consultării largi a maselor...“⁵⁹, dar și unul

real. Revista *RadioTV* aniversează, în nr. 49, în articolul „Publicul și programele radioteleviziunii”, un an de la înființarea Oficiului de Studii și Sondaje al RTVR. Din 1969, se scrie: „se vor constitui jurii permanente — unul pentru radio, celălalt pentru televiziune — care să fie consultate o dată pe lună, prin corespondență, asupra anumitor aspecte ale programelor și ale recepționării lor.”⁶⁰ Ulterior, nu se mai scrie nimic despre funcționarea lor, iar din 1970 în locul acestor dorite jurii vor funcționa consilii din ce în ce mai politizate, pentru care publicul telespectator va deveni din ce în ce mai pregnant o ficțiune ideologică⁶¹.

Anul 1969 apare, în raport cu 1968, ca unul în care programul Televiziunii pare să-și fi atins libertatea maximă, iar instituția să-și fi aflat limitele autorității. Pentru cel care citește desfășurarea programelor, 1969 apare ca o prelungire inerțială a lui 1968. În sensul în care niciuna dintre inițiativele de creștere a rolului public al televiziunii nu este compromisă, dar numărul lor trebuie cumva redus, ca și cum s-ar evita astfel o explozie. Nu este vorba însă despre reducerea numărului de emisiuni de reportaje, despre alterarea profilului social al TVR, ci despre primele semne de închidere și despre primele semne de modificare a limbajului. Acestea din urmă se deduc din prezentarea în contrast a două versiuni ale *Magazinului duminical*. În primăvară, magazinul duminical este înlocuit de *Duminica sportivă*. La finalul sezonului competițional, la 18 mai, apare emisiunea-magazin *Realitatea ilustrată*. Iată cum este ea prezentată în revistă: „Folosind experiența emisiunilor *Magazinului duminical*, realizatorii acestui nou serial caleidoscopic își propun să transpună pe micul ecran diversitatea preocupărilor vieții contemporane din țară și de peste hotare.”⁶²

Rolul pronumelui personal în prima dintre cele două prezentări este evident. În 1968, noua emisiune de duminică după-amiază are curajul să se prezinte singură, pentru că legitimitatea instituției televiziunii nu era încă pusă la îndoială, nici de puterea politică, nici de public. Publicul însuși se raporta la Televiziune nu ca un consumator la furnizor, în registru economic, ci mai degrabă ca un discipol la un maestru. Este foarte important să recunoaștem că, la sfârșitul anilor 1960, publicul cu acces la televiziune, încă minoritar din punct de vedere

statistic, nu știe tot ceea ce trebuie să ceară de la televiziune și, în afară de informație corectă și de divertisment, așteaptă din partea programelor o orientare culturală pe care astăzi nimeni n-o mai cere programelor de televiziune. Așa trebuie privit acest „eu” prin care magazinul *Zig-Zag* se lansează în nume propriu: ca locutorul unui discurs relaxat, dar conștient de nevoia publicului de o autoritate emancipatoare, pe care se grăbește să i-o satisfacă. Or, acest limbaj autonom nu poate dăinui. Impersonalitatea celei de-a doua prezentări ratifică sursa exterioară a autorității limbajului public: clișeu lingvistic nu este decât semnul unei supunerii la transcendența unui principiu. Tocmai pentru că acel principiu nu se află în vocea care vorbește sau în mâna care scrie, curând nici în vizibilitatea cotidiană pe care o captează camera de luat vederi, limbajul, apoi imaginea, încremenesc. Cine spune „realizatorii acestui nou serial caleidoscopic”, dacă nu altcineva decât ei, în timp ce numai ei ar trebui să-și prezinte emisiunea ca pe o creație proprie? Dar nu întâmplător nu mai pot fi ei autorii prezentării: ideea „transpunerii pe micul ecran a diversității preocupărilor vieții contemporane din țară și de peste hotare” nu le mai poate aparține. Formele, ne amintim, pot fi nenumărate, în cadrul artei poetice a discursului public în regimul Ceaușescu. Dar ideea nu poate fi decât una și aceeași, iar aceasta poate aparține, în consecință logică și ontologică, numai unui intelect și unei conștiințe. Nu altfel se instaurează o dictatură. În 1969 și în anii următori, cadrul ideologic și politic al unei dictaturi era deja format, mai era nevoie doar de un conținut ideatic, adică de un proiect, și de cei care urmează să îl execute.

În 1969, însă, strategia de creștere a rolului public al televiziunii își urmează cursul ei. Emisiunile despre și cu tineri, emisiunile culturale, ca și emisiunile sociale devin armătura programelor de televiziune: *Contrapunct*, magazin bilunar de muzică cultă, *Vitrina cu cărți*, *Salonul literar TV*, *Masa cu cărți*, *Tinere, cunoaște-ți țara*, *Confruntări*, *Liceenii*, *Muzicorama TV* (într-unul din sumare apare termenul pop), *Bună seara, fete!* *Bună seara, băieți!*, *Masa rotundă a televiziunii* și, desigur, *Reflector*.

Evident, rolul unui reportaj sau al unei anchete tv este de a dezvălui, de a denunța, de a explica. Ce poate fi dezvăluit

decât ceva ce se află ascuns, și ce altceva este ascuns dacă nu, generic, răul? Genericul *Reflectorului* anunța limpede o emisiune de dezvăluiri: o lanternă care se aprinde în beznă și baleiază de jur împrejur, într-un gest detectivistic cu rol în primul rând estetic. *Reflectorul* ca polițier, acesta este pariul, câștigat în prima fază, dar pierdut încet-încet din două motive: din partea Puterii vine acuza de gratuitate a unor anchete, adică reproșul de a sacrifica un rol social unei funcții estetice. Falsitatea ei nu trebuie pusă la îndoială, de vreme ce programul ideologic al partidului condus de Nicolae Ceaușescu exaltă estetica „romantismului revoluționar” în detrimentul unei etici a dialogului sau măcar a unei alte estetici, populare⁶³. Alta este adevărata acuză: *Reflectorul* nu prezintă decât aspecte negative, și deloc pozitive, în vreme ce regimul nostru politic este unul esențial pozitiv. Nu raportul estetic-social este aici în cauză, ci moralitatea esteticii. În 1969, încă, Televiziunea Română putea ține cont de un set poetic normativ care să asigure eficiența programelor în termeni de audiență și de valoare. Așa se face că, la 3 noiembrie 1969, *Reflectorul* devine zilnic. Această frecvență, care avea să dureze câteva luni, reprezintă probabil momentul de maximă autoritate publică a Televiziunii Române în detrimentul oricărei alte autorități.

La originile vizibile ale procesului de alterare a programelor Televiziunii, care începe deja din 1970, apar o agendă politică și un discurs care nu precupește niciun efort, da, pentru a o transforma în agendă națională, pentru a însufleți această agendă politică și a-i identifica sufletul sintetic cu viața culturală românească, socială și individuală. Agenda politică devine o panoplie de sărbători al căror timp se extinde înainte și după climax (o anumită zi), astfel încât, la limită, timpul cotidian ajunge să fie absorbit de acest alt timp, simili-sacru. Există un singur moment, al unei singure sărbători, care nu va fi abolit și care, cu modificări, va rămâne același, de-a lungul zecilor de ani de televiziune: programul de Revelion. Dar poate ar fi bine să-i prezentăm semnificația antropologică în contextul programelor de mai târziu, atunci când Revelionul apare, prin contrast cu tot restul anului, ca o insulă de desfătare din care memoria televizuală a publicului se va hrăni de-a lungul unui an întreg.

Iată o zi de program din 1971, când această agendă începe să pună presiune pe agenda cotidiană și să sugrume ușor ritmul casnic, repetitiv, care este cel specific televiziunii.

Programul de televiziune nu înseamnă doar o ordine, înseamnă și viață. Deci, poate fi simptom. Încerc să propun o ilustrare a ceea ce s-ar putea numi un debut de nevroză obsesională, un conflict între presiunea unui supraeu amenințător și cea a unui „inconștient” încă puternic. Suntem într-o duminică, pe 7 februarie 1971. Timpul oficial care ritma mersul societății avea deja câteva repere clare și de anvergură: bilanțul primului cincinal al regimului Ceaușescu, începutul altuia, aniversarea a 50 de ani de la înființarea PCR (8 Mai), alături de sărbătoarea națională, la 23 August (27 de ani de la data fondatoare, 23 august 1944). Duminica devenea din ce în ce mai marcat o zi de cultură ideologică, consacrată creării omului nou. Duminica tv devine pentru Putere o zi cu semnificația stabilită deja în Vechiul Testament: repausul de după muncă devine ocazia admirării propriei opere. Deși aflată mai aproape de săptămâna ultimei ediții a „Cerbului de Aur” (începutul lui martie) decât de ziua de 8 mai, duminica de 7 februarie arăta astfel:

- 8.45 Gimnastica de dimineață
- 9.00 Matineu duminical pentru copii și școlari
- 10.00 *Viața satului* (cuprinzând emisiunea zilnică *Cincinalul 1966-1970 în zile și imagini*)
- 11.30 Albumul compozitorilor români (Mihail Andricu⁶⁴)
- 12.00 *De strajă patriei* (emisiune despre viața militară, cu un puternic caracter moralizator)
- 12.30 În reluare, la cererea telespectatorilor (varietăți)
- 13.15 Închiderea programului de dimineață
- 15.00 *Emisiune în limba maghiară* (care debutează cu emisiuni despre cincinalul încheiat)
- 16.30 Patinaj artistic
- 18.00 *Cântare Patriei* (emisiunea propusă de Nicolae Ceaușescu, muzică corală; durata ei este imensă față de atractivitatea profilului: 80 de minute)
- 19.20 *1001 de seri* (desenele animate cu Mihaela)
- 19.30 Telejurnalul de seară

20.00 *România '71* (ciclu de emisiuni-bilanț după cincinalul încheiat)
 20.30 *Divertiment '71*. Spectacol de varietăți
 23.05 Telejurnalul de noapte.

Avem mai bine de 13 ore de program duminical. Pentru un telespectator adult din mediul urban — publicul țintă al programelor tv —, acest program, cantitativ consistent, nu poate fi ceea ce așteaptă de la un serviciu public de televiziune: *Viața satului* devenise în mare parte o emisiune de îndoctrinare a populației rurale; *De strajă patriei* rămâne semnul suveranității naționale, un semn lipsit de orice valoare spectaculară, care nu poate fi decât impus difuzării televizuale; emisiunea în limba maghiară apare, la rândul ei, ca o altă ocazie de îndoctrinare, de data aceasta a unui alt segment de populație, decupat după un criteriu lingvistic; *Cântare Patriei și România '71*, programate în *prime-time* duminical, fac deja parte din proiectul narcisic pe care Nicolae Ceaușescu îl dezvoltă prin intermediul unui aparat de propagandă în continuă expansiune. Împreună, ele ocupă 110 minute. Alături de precedentele două emisiuni-magazin (*Viața satului* și *Emisiunea în limba maghiară*), la care adăugăm *De strajă patriei*, ajungem la 320 de minute de emisie în scop preponderent propagandistic, dintr-un total de 800, într-o zi de duminică (aproximativ 40%).

Ei bine, urmăriți explozia spectacolului de varietăți *Varietăți '71*, cu titlu similar celui al emisiunii anterioare (*România '71*). Este singura emisiune care are parte de prezentare pe ultima pagină a revistei⁶⁵. Locul și rolul acestor varietăți în ordinea programului zilei se pot citi ca o eliberare nervoasă: ele durează aproape trei ore, ca pentru a răscumpăra precedentele cinci ore de propagandă, ca pentru a recupera, într-un gest irepresibil, duminica.

Programul de duminică din 7 februarie 1971 poate fi comparat cu programul de duminică, 9 februarie 1969, anul Congresului al X-lea al PCR:

8:30 Gimnastica de dimineață. „Cum va fi vremea?”
 8:40 Matineu duminical pentru copii și școlari
 10:00 Ora satului (conținutul propagandistic din 1971 nu mai apare, cel puțin în descrierea emisiunii)

11:30 TV pentru specialiștii din agricultură
 12:00 De strajă patriei (față de ediția din 1971, tot din descrierea emisiunii, rezultă interesul pentru dialogul cu publicul. Una dintre rubrici se numește „Interlocutori... telespectatorii”)
 12:30 Concert simfonic⁶⁶
 13:30 Închiderea programului de dimineață
 15:00 Magazin duminical (prezentat de Mariana Mihut și Valentin Plătăreanu⁶⁷)
 17:00 Patinaj artistic
 18:40 Album folcloric (transmisiune de la Sofia)
 19:00 Telejurnalul de seară. Telesport.
 19:30 Ansamblul de cântece și dansuri „Brăulețul”, Constanța
 20:00 Reîntâlnire cu Rody Mac Neil⁶⁸
 20:15 Desene animate
 20:25 Slalom muzical-distractiv (varietăți)
 20:55 Film de trei stele⁶⁹ (francez)
 22:50 Telejurnalul de noapte.

Cantitatea de program nu se modifică, orarul rămâne, între 1969 și 1971, același. Structura lui este iarăși similară în prima parte a zilei. Singura modificare apare în conținutul emisiunii despre sate: ediția din 1969 își păstrează caracterul neutru afectiv de program social, în vreme ce ediția din 1971 capătă caracterul unui bilanț, anticipând un tropism temporal al emisiunilor anilor 1980 când, între trecutul glorios și viitorul luminos, prezentul se oferă strict ca peisaj static. Magazinul duminical nu dispăruse nici în 1971, dar el a putut fi sacrificat pentru a face loc unor emisiuni aniversare și emisiunii în limba maghiară. În programul din 1969 își fac loc două emisiuni de muzică populară, una dintre ele transmisă de la Sofia, abia cealaltă autohtonă, semn de deschidere și de distanță față de ideologia totalitar-naționalistă pe care o va ilustra *Cântare Patriei*, în 1971. Sfârșitul programului apare din nou similar, în 1969 și 1971. E drept, Congresul al X-lea al PCR din 1969 avea să se desfășoare în octombrie, Televiziunea nu-l pregătește încă din iarnă, așa cum face în 1971 cu jubileul PCR, care urmează să aibă loc în mai. Cu cât regimul Ceaușescu avansează, mijloacele de propagandă vin să-i înscrie urma într-o ordine istorică pe care această înscriere o va re-scrie. Dacă în 1958 revista numită pe atunci *Programul de Radio și Televiziune* celebrează

75 de ani de la moartea lui Karl Marx (1883), agenda comunistă internațională va dispărea treptat din cronica politică internă și, ca urmare, din cronica de presă românească. Prezentul regimului va fi reprezentat ca o continuare a unui trecut românesc eposic — Sergiu Nicolaescu va fi primul care se angajează în restituirea estetic-*peisajeră* și moral-*eroică* a acestui trecut — care ascunde în culele naționalului istoria internațională și internaționalistă a partidelor comuniste. Programul aniversar de duminică 7 februarie 1971, în segmentul său de *prime-time*, prin cele 110 minute de propagandă (*Cântare României și România '71*) manifestate ca reprezentare panoramică a unui capăt de drum (corul ca epitomă) al poporului, realizările cincinalului (ca locurile de memorie ale noii României), este un prim exemplu de destituire a Televiziunii din funcția ei de serviciu public, dar și de alienare a profilului ei tehnologic: pentru două ore, ea devine un motor de difuzare a unor imagini de diapozitiv.

Structura Televiziunii Române în 1969. Redacțiile

Anul 1969 este cel în care se stabilește o nouă structură de organizare a Radioteleviziunii ca urmare a *Ordinului 1380 al Comitetului de Stat al Radioteleviziunii* din data de 15 octombrie 1969 (după cel de-al X-lea Congres al PCR).

1. Sector pentru actualitatea politică și problematică economică a construcției socialismului (George Ionescu)

- Redacția actualități televiziune
- Redacția emisiunilor economice și specialitate tv: industrie, agricultură, știință și producție, ideologie

2. Sectorul redacțional pentru problematica cetățenească, anchete sociale și emisiuni educative (Octavian Paler)

- Redacția Copii și tineret
- Subredacția emisiunilor social-educative
- Oficiul de studii și sondaje
- Oficiul de presă și tipăritură

3. Sectorul redacțional pentru cultură și artă (Ioan Grigorescu)

- Direcția emisiunilor cultural-artistice
- Subredacția muzicală
- Subredacția film

4. Sectorul unităților tehnice, economice, de producție și administrativ

- Direcția Tehnică
- Direcția Producție
- Direcția Economică
- Direcția Ateliere și unități auxiliare
- Oficiul Juridic
- Protecția muncii

5. În subordinea Președintelui:

- Direcția Programe, Coordonare programe tv, Serviciul Relații Internaționale, Serviciul Personal

6. Secretariate generale: politic: Dumitru I. Tănase; cetățenesc: Dumitru P. Popescu; cultură: Nicolae Popescu

Semnat: președinte Valeriu Pop, 4 noiembrie 1969

Redacțiile⁷⁰ de la Televiziune se împărțeau în: Actualități, Economie și Emisiuni specializate, Emisiuni pentru tineri și pentru copii, Emisiuni social-educative, Emisiuni cultural-educative, Emisiuni muzicale și de diverse, Coordonare de programe, Direcția de Producție, Direcția Tehnică. În 1971, structura rămâne aproape identică, dar actualitățile, emisiunile culturale, sociale, pentru tineri, de divertisment („diverse și spectacole pentru public”) și filmul vor fi diferite de redacțiile comune de la Radio și Televiziune. De fapt, această diversitate redacțională se reduce pe măsură ce ideologicul penetrează peste tot, cu excepția emisiunilor de divertisment, acolo unde acesta rămâne insesizabil. Este de remarcat, de asemenea, importanța atributului „educativ”, care va fi mai târziu asimilat ideologicului, după ideea conform căreia doar ideologicul este educativ.

Redacțiile erau organizate după două criterii intersectate: cel al genului/tipului de emisiuni produse și difuzate (redacția culturală, spre exemplu) și cel „ideologic”, impus de politica culturală și ideologică a partidului, care dorea ca televiziunea să fie, spre

exemplu, un mediu purtător de informații economice specializate, raportându-se cu precădere la industrie și foarte puțin la economia bunurilor de consum (redacția socială era aceea care își asuma acest rol). Potrivit unei foste angajate a TVR, redactor de la redacția economică, emisiunile acestei redacții prezentau „conținutul activităților economice”, în timp ce redacția socială venea ca o continuare, prezentând „efectele sociale ale acestor activități”. Redacțiile, organizate după modelul presei scrise, aveau următoarea ierarhie: redactorul-șef, adjunctul, un secretar general de redacție, șefi de secție. Redacția economică cuprindea, spre exemplu, trei secții: industrie, agricultură, știință. Întrucât Televiziunea era asociată instituțional statului, redacțiile erau în parte comune, iar elementele recalcitrante din Televiziune erau trimise ca pedeapsă la Radio⁷¹.

Fiecare redacție propunea proiecte de emisiune către Direcția Programe. A propune emisiuni reprezenta una dintre sarcinile redactorilor, însă nu era vorba despre propuneri libere. Orientările date de către serviciul de presă și de propagandă al partidului erau cunoscute, discutate, trebuiau deci luate în considerare. Ceea ce se putea face în mod liber pe teren era doar critica neregulilor, niciodată însă — acest lucru fiind de la sine înțeles — cauzele acestora: se criticau cadrele cu funcții medii, chiar superioare, executanții, adesea în ciuda opoziției structurilor politice locale. În acești primi ani ai regimului Ceaușescu, televiziunea a fost folosită drept armă de supunere a „baronilor locali” — termenul nu era acesta, desigur, dar sensul, da. Aceste critici vor slăbi cu timpul, pentru ca într-un final să dispară definitiv odată cu scoaterea genului de anchetă socială din grila de programe de la Televiziune, de la mijlocul anilor 1970 — ceea ce nu înseamnă că „ancheta socială” va dispărea: nu, dar ea va deveni o anchetă mai degrabă moral-ideologică decât socială. Cenzura viza mai mulți responsabili: pe realizatorul emisiunii, pe redactorul-șef al redacției respective, pe directorul Televiziunii (care era în fruntea instituției, dar care era subordonat vicepreședinților Comitetului de Stat al Radio-televiziunii, președintelui și, mai apoi, șefului Serviciului de Presă și de Propagandă al PCR, după ce vicepreședinții dispar și TVR devine în primul rând un organ de partid). Toți cei pe care i-am intervievat⁷² în legătură cu cenzura mi-au confirmat tortura autocenzurii, care transforma ultimul act al cenzurii — vizionarea emisiunii la etajul 12 al Telecentrului — într-o ședință cu siguranță

stânjenitoare, monotona, astfel încât, după câțiva ani, toți realizatorii știau deja ceea ce nu avea să treacă de pragul cenzurii și nici măcar nu îndrăzneau să se prezinte la vizionarea oficială înainte de a fi operat chiar ei modificările necesare.

Admitem că discursul programelor tv, în calitate de document istoric, nu-și dezvăluie toate sensurile decât în raport cu discursul politic al epocii. Trebuie însă precizat că discursul politic și cel al televiziunii, la sfârșitul anilor 1960, au obiective diferite, chiar opuse: primul luptă pentru constituirea unui colectiv muncitoresc gigantic prin care să întărească bazele suveranității Republicii Socialiste România, pe când cel de-al doilea dorește să-și atragă un număr cât mai mare de telespectatori, pentru a-și procura o legitimitate din ce în ce mai mare și un prestigiu pe măsură.

În ceea ce privește discursul politic, avem în vedere principalele ședințe ale partidului, în cadrul cărora se vor impune treptat autoritatea lui Nicolae Ceaușescu și ethosul discursului său: cel de-al IX-lea și mai ales al X-lea Congres, în 1965 și respectiv 1969. În 1969 regăsim prima referire precisă la televiziune din partea lui Nicolae Ceaușescu într-un context oficial (preluată de Dumitru Popescu care acuza televiziunea că este „o revistă ilustrată”⁷³). Urmează apoi Conferințele partidului, în 1967 și 1972, și îndeosebi, urmare a Congresului al X-lea, Adunarea Comisiei pentru Problemele Învățământului, Științei, Culturii și Presei (al cărei președinte este același Dumitru Popescu), care are loc la CC al PCR la 30 martie 1970 și ale cărei cuvântări sunt publicate mai întâi în revista *Contemporanul* din 3 aprilie, sub titlul „Perfecționarea continuă a programelor Televiziunii”.

Dumitru Popescu

Figura lui Dumitru Popescu ocupă un loc central în tabloul vocilor care au modelat ethosul culturii oficiale în România între 1965 și 1980. A culege și a repertoria toate funcțiile politice deținute de Dumitru Popescu este o performanță bibliografică,

date fiind mutarea sa de pe un post pe altul în nenumărate rânduri, retrogradările și avansările, până în anul 1981, când este „marginalizat“, la cerere, pe postul de rector al Academiei de științe socio-politice „Ștefan Gheorghiu“, înființată în 1945 și căreia îi revenea rolul de a pregăti viitoarele cadre politice ale partidului comunist. Conform lui Adrian Cioroianu, coordonatorul colecției „Memoria timpului prezent“ la Curtea Veche Publishing, în care apar *Memoriile* lui Dumitru Popescu (șapte volume, care se adaugă altora, numeroase, semnate de infatigabilul fost lider ideologic), și conform propriilor sale însemnări, cariera i-ar putea fi rezumată astfel: născut în 1928, lucrează în brigăzile tinerilor comuniști pe șantierul de construcție a unei căi ferate în munți; urmează apoi cursurile Școlii de cadre „A. Jdanov“ (altă instituție de formare a elitei politice a partidului, apărută în 1948 și asimilată de „Ștefan Gheorghiu“ începând cu 1958), de unde este preluat doi ani mai târziu pentru a fi numit șef de departament la tribuna ideologică a partidului comunist, *Contemporanul*, în cursul anilor 1950. Apoi este redactor-șef la *Scînteia tineretului* (ziarul tineretului comunist), director general al agenției române de presă Agerpres (între 1957 și 1962), adjunct la Ministerul Culturii (1962-1965), redactor-șef la ziarul oficial al partidului, *Scînteia* (1965-1968), președinte al Consiliului Culturii și Educației Socialiste (echivalentul Ministerului Culturii, 1971-1976), responsabil al departamentului de presă și propagandă între 1976 și 1981. Este înlocuit de Miu Dobrescu la conducerea Culturii în 1976 (atunci când influența soției lui Ceaușescu, Elena, devine majoră, Dobrescu fiind unul dintre politrucii care își dau seama de avantajele unei relații servile cu soția și unul dintre oamenii ei de încredere). A fost până la sfârșitul regimului Ceaușescu membru al Comitetului Politic Executiv, organul suprem de decizie în cadrul partidului. A fost unul dintre autorii celor mai importante discursuri politice ale lui Ceaușescu, începând cu documentele celui de-al IX-lea Congres al partidului (devenit „partid comunist“ din „partid muncitoresc“) și, în calitate de director la *Scînteia* („Biblia“ presei comuniste), unul din pontifii propagandei regimului. Rolul său în înnoirea discursului mediatic a fost deosebit de important prin faptul că a încurajat anchetele sociale și economice în mass-media românească după 1965 (pe model poststalinist). Însă tema esențială a discursului său este suveranitatea României față de URSS. El devine astfel purtătorul de cuvânt al regimului Ceaușescu, cel

puțin în primele două treimi ale sale, și tot lui îi datorăm singurul argument al cultului personalității lui Ceaușescu, văzut printr-un binoclu cu lentile hiperbolice, ca succesor modern al unei pleiade de domnitori români legendari. Antisovietismul său este în același timp o virtute și un păcat. Dumitru Popescu este promotorul unui naționalism „luminat“, dar opac la orice formă de artă post-modernă sau avangardistă, un bun gânditor spontan, dar altminteri un semidoct. Artizan al cultului personalității ceaușiste, nu și-a dat seama de consecințe și a refuzat evidența ipocriziei sistemului, manifestă în anii 1970.

În ce privește discursul televiziunii din România, trebuie considerat ca o versiune mai rigidă și mai explicită a discursului televiziunii de tip serviciu public, curent în Europa înainte de anii 1980. O dovedesc programele Televiziunii cu ocazia apariției lor în revista de programe și, la alt nivel, cu ocazia difuzării fiecărei emisiuni sau ciclu de emisiuni pe ecran. În pofida utopismului intelectual, politic și cultural al lumii europene în preajma anilor 1960-1970, discursul Televiziunii Române din anii 1960 este o chintesență de conformism burghez, de psihologism al „profunzimilor“, vădindu-și astfel natura sa primă de comoditate (senzorială, psihică).

Discursul politic al Puterii nu putea în mod natural să interfereze cu discursul televiziunii, fără ca cel puțin unul din ele să sufere o alienare fundamentală. Cel care a avut cel mai mult de pățimit a fost evident cel al televiziunii. La început, Puterea lucra prin cerere și ofertă: propaganda la care era obligată televiziunea era recompensată prin creștere economică: aceasta a fost perioada televiziunii de abundență în România. Totuși, credem că prima rațiune a extinderii programelor de televiziune⁷⁴ a fost ambiția Puterii de a arăta lumii succesul României socialiste în termenii îmbunătățirii condițiilor de viață. Ceaușescu va renunța însă la acest deziderat de îndată ce situația economică globală va înregistra o schimbare, la sfârșitul anilor 1970. Va încerca să salveze sistemul cu riscul de a abandona toate proiectele de dezvoltare socială lansate la începutul regimului. Cultura ocupa, în Directivele celui de-al X-lea Congres al partidului (1969), ultimul loc, însă televiziunea

constituie din ce în ce mai mult un mijloc de propagandă ideologică și mai puțin culturală, deoarece cultura însăși va fi asimilată propagandei. Iată ce proiectează Ceaușescu în legătură cu televiziunea:

Vom extinde rețeaua stațiilor de televiziune; vom lua măsuri pentru îmbunătățirea emisiunilor de radio și televiziune; vom veghea la o mai bună receptare a emisiunilor de televiziune pe întreg teritoriul⁷⁵.

Treptat, ceea ce numim „cultură” devine, ca temă în discursurile politice oficiale, un amestec de ideologie și de educație politică. Trebuie, poate, să insistăm asupra semnificației *ideologiei* la începutul regimului Ceaușescu, citând cuvintele complezente pronunțate de scriitorul Nicolae Breban în 1969: „Azi, cuvântul «ideologie» are o altă semnificație decât în urmă cu cincisprezece ani; are o semnificație mai profundă și mai legată de realitățile noastre românești.”⁷⁶ Prin urmare, în 1969 ideologia se metamorfozase, de la *nomen odiosa*, cum era în timpul dominației sovietice, într-un cuvânt ce putea fi rostit, chiar necesar de rostit din moment ce putem vorbi de acum de un soi de „ideologie românească”. Astfel, recurând la acest tip de argumente și modificând totodată referințele limbajului de lemn al ideologiei staliniste, regimul Ceaușescu a crezut că schimba natura — materialul — limbajului ideologic explicit însuși. Odată cu venirea crizei economice mondiale, Ceaușescu nu va putea urma decât primul punct din toate proiectele de dezvoltare a țării: industria grea și construcțiile. Evidența pe care Ceaușescu va trebui să o accepte, în final, este faptul că televiziunea nu avea să devină niciodată instrumentul de propagandă visat la începutul anilor 1970. S-ar putea ca tocmai acesta să fie motivul care a contat cel mai mult în decizia de reducere drastică a programelor. Același lucru pare să-l invoce și Ștefan Andrei, fost ministru de Externe (în perioada 1978-1985):

I se spunea: „Tovarășe, două ore de televiziune pe zi, este prea puțin!” Iar el: „E adevărat, am mai putea adăuga câteva ore, însă educația și cultura nu se fac cu televizorul, ci prin lectură, prin

spectacole, prin expoziții și nu la televizor, unde ai același program și pentru țăranul cooperator, și pentru omul de știință. Cea mai mare audiență a televiziunii o dau transmisiile sportive.”⁷⁷

Acest argument este departe de a fi original. Într-o manieră mult simplificată, este aici o întreagă sociologie marxizantă, marcată de Școala de la Frankfurt, care o consacră. Or, aici apare o miză pe care nu trebuie să o neglijăm, și anume să considerăm istoria televiziunii române în timpul regimului Ceaușescu în contextul exigențelor culturale și ideologice pe care acest regim le avea și al scopului urmărit: creșterea continuă a randamentului de muncă al oamenilor.⁷⁸

Putem măsura efectele contradicției între exigențele ideologice venite din partea secției de propagandă a partidului comunist (după 1973-1974) și cele profesionale pentru creșterea eficienței propagandei ideologice care îi revenea televiziunii, în măsura în care aceasta se manifesta în persoana lui Dumitru Popescu cu cele două fețe publice ale sale: pe de o parte, cea de activist cultural al partidului, care ridiculizează discursurile găunoase ale unei propagande învechite, iar pe de altă parte, cea de turiferar al lui Nicolae Ceaușescu. Înainte de a marca această contradicție, să aruncăm o privire asupra începutului cultului personalității, pentru a vedea cât de mult reușește acesta să reunească niște inițiative mai întâi disparate ale șefilor din cel de-al doilea eșalon al partidului, inclusiv la Televiziune. Una dintre ele este cea a lui Bujor Sion, director al Comitetului de Stat al Radioteleviziunii la începutul anilor 1970, ce trebuie considerat unul dintre principalii responsabili pentru politica de supunere a Televiziunii față de conducerea partidului comunist⁷⁹. O serie de documente din epocă dezvăluie semnele prevestitoare ale acestui cult al personalității, născut nu dintr-o decizie luată în înaltele sfere ale partidului, ci din acte singulare de conștiință. La începutul anului 1973, de exemplu, Bujor Sion redactează pentru Nicolae Ceaușescu un raport asupra conținutului scrisorilor sosite la redacție din partea ascultătorilor programelor radiofonice pe care Radio București le difuzase în limbi străine, în 1972. Activistul considera de datoria lui să insereze în primul rând elogiile adresate secretarului general al PCR, întocmite — se spune

în raport — de către străini încântați de valoarea excepțională a personalității lui N. Ceaușescu. Un cetățean austriac, Hassan Ozdogan, i-ar fi închinat lui Ceaușescu acest poem (aparent tradus din germană, deci fără o prozodie clară în limba română):

*Ai rostogolit lumina din pisc în larga vale,
Ai dezrobii poporul, i-ai dat prosperitate,
Trăiești în veci, frumoasă glie!
Trăiască-al tău cârmaci vestit
Stimatul Ceaușescu Nicolae.*⁸⁰

Chiar dacă un astfel de poem a fost trimis de către un admirator austriac al șefului partidului comunist român și al României — cine poate ști? — ce rațiune putea să determine Radioteleviziunea să personalizeze peste măsură un raport asupra corespondenței străine de care se presupunea că trebuia să dea seama în mod sintetic, subliniind principalele teme ale scrisorilor primite (în esență, nemulțumirea ascultătorilor care nu reușeau să aibă o audiție clară a transmisiunilor radio românești în străinătate)? Poate pentru că — și vom avea libertatea să o constatăm și acum — în România, legitimitatea nu se bazează nicidecum în primul rând pe o judecată a actului care cere să fie legitimat, ci pe conduita personală care face apel, înainte de toate, la starea afectivă elementară, la „imagarul” acelor care sunt chemați să-și dea adeziunea la actul respectiv, și care nu știu să o ofere decât unei persoane, unei figuri. Într-o cultură în care persoana este întotdeauna mai puternică decât instituția, nu trebuie să ne mire legăturile strânse între puterea personală și funcționarea unei instituții asupra căreia se exercită această putere, în bine și în rău. Această prevalență a persoanei față de instituție nu contribuie doar la accelerarea cultului personalității lui Ceaușescu, preluat de mass-media și prezent în special la televizor, ci permite totodată difuzarea, dincolo de cenzura personală care se instalează la Televiziune la începutul anilor 1980 (când cuplul Ceaușescu putea lua decizii în legătură cu întreaga activitate a acesteia), a unei emisiuni „nealiniate”, *Fotograme din realitate*, pe tot parcursul anului 1983, emisiune realizată de către figura mitică (dar controversată în zilele noastre) a lui Tudor Vornicu.

Numai el putea, grație charismei sale și poate și datorită trecutului său în slujba luptei politice în anii 1950-1960, să spargă punctual monotonia propagandei politice care inunda, la vremea aceea, întreg programul de televiziune în zilele lucrătoare. Fie că vorbim despre Televiziune sau despre orice altă instituție, există întotdeauna niște prestigii personale, o ierarhie informală care influențează ceea ce am fi tentați să considerăm drept o funcționare specifică, după o anumită logică la care cercetarea oferă acces.

Într-un asemenea context cel puțin paradoxal, care pune laolaltă exigențe profesionale și personale, misiunea unei instituții moderne prin natura sa, precum televiziunea, era cât se poate de dificilă. Câștig de cauză au avut exigențele personale (ale viitorului cuplu prezidențial) în raport cu cele profesionale, la capătul unei confruntări uneori capilare (în vreme ce unele și altele așteptau să fie satisfăcute de aceeași conducere politică, cea a lui Nicolae Ceaușescu). Un alt document de arhivă, rezumând o ședință de lucru între conducerea Televiziunii Române și fostul șef al Consiliului Culturii și Educației Socialiste este concludent. În 1970, în calitatea sa de director al noului Consiliu al Radioteleviziunii a cărei structură fusese propusă de Ceaușescu după Congresul al X-lea al PCR, Dumitru Popescu insistase chiar asupra perfecționării în exploatarea capacităților combative și posibilităților de a le pune în spectacol pe care le deține televiziunea. El credea, pe atunci, că televiziunea poate sluji interesele regimului, într-o vreme în care dezvoltarea televiziunii suscita un entuziasm peste tot în Europa și mai ales, urmând o linie ideologică specifică, în țările din Est. Defăimarea viciilor unei societăți nedrepte, a individualismului și a lăcomiei caracteristice pentru societățile capitaliste, elogiarea, pe de altă parte, a omeniei oamenilor simpli care, prin munca lor zilnică, se sacrificau pe altarul unei societăți în care toate relele, fiind identificate, sunt în curs de lichidare, propovăduirea colectivului și virtuților colectivizării înfăptuite în spiritul dreptății și al solidarității pozitive, contribuția la emanciparea culturală și îndeosebi „spirituală” — „spiritual” este deci sinonim, în acest discurs, cu „ideologic” — a oamenilor, în deplin acord cu descoperirile și dezvoltarea tehnică a secolului XX, toate acestea sunt misiunile televiziunii

în 1970. În 1980, același Dumitru Popescu nu mai deținea în Comitetul Central, în afară de responsabilitatea presei, decât o funcție onorifică în audiovizual — președinte al Consiliului Național al Radioteleviziunii. Principalele pârghii decizionale în domeniul culturii și mass-media erau concentrate în mâna Elenei Ceaușescu, al cărei portret, alcătuit din toate mărturiile pe care le-am parcurs, este oribil. Rezultatele sondajelor efectuate de Oficiul de sondaje al Radioteleviziunii, precum și cronicile de televiziune, în număr mare după 1967, demonstraseră deja că televiziunea nu putea îndeplini sarcinile ideologice pe care partidul i le atribuise, cu atât mai puțin în contextul unei dictaturi personale evidente începând din 1978⁸¹. Consecința va fi declinul acestui Oficiu și răirea cronicilor tv, pe care arhivele Televiziunii nici nu le mai păstrează după 1980, înlocuind dosarele de „tăieturi din ziare” cu rezumate oficiale ale acestora. La 2 iulie 1980, asistăm la una din ultimele bătălii între discursul oficial de la începutul regimului Ceaușescu și cel la care același regim ajunsese la sfârșitul cursei sale nemăsurate pentru salvarea unui sistem economic și cultural nesustenabil. Este sfârșitul unei lupte care ratifică alegerile lui Popescu din cărțile sale de memorii publicate după 1990, prezentându-se pe sine, desigur, nu ca pe un disident care și-ar fi riscat viața sau liniștea pentru a se opune întorsăturii dictatoriale luate de regimul Ceaușescu la începutul anilor 1980, dar cel puțin ca pe un adept fidel al unei credințe ideologice care respingea, în România, încă de la sfârșitul anilor 1950, discursul și limbajul stalinist dominant.

Dumitru Popescu se lansează, în deschiderea ședinței, într-o serie de critici despre care nu am putea spune că sunt nici exagerat de juste, nici, paradoxal, cu totul inutile, cu privire la mai multe emisiuni recent programate de către TVR⁸²:

Este un idilism cras în această emisiune, o prezentare inadmisibilă (...) Aș atrage atenția asupra pericolului idilismului care se întinde ca o pecingine asupra unor emisiuni. Este un fenomen nesănătos și social, și politic, ne arată că totul vine de la sine într-o stare de beatitudine. (...) Era un idilism cras în această emisiune, o prezentare inadmisibilă. (...) Marile probleme ale vieții nu trebuie să le tratăm ca la fotograf. (...) Am văzut *Ora tineretului*,

care de la bun început mi s-a părut orientată greșit. N-a fost practic o oră pentru tineret, ci o oră pentru cadrele didactice. (...) Tot timpul reporterul și vorbitorul se aprobă reciproc. Ce rost au aceste lucruri? (...) Am văzut o emisiune *Clubul tineretului*. Mi s-a părut un prefabricat, alcătuită din cântece și coruri. Emisiunea a fost concepută inițial pentru a se prinde pe viu viața cultural-artistică a tineretului, formele variate în care acesta își petrece timpul liber, se distrează, viața entuziastă a tineretului nostru care își manifestă și talentul, și vocația. Aceasta nu se poate face prin tăierea cu foarfeca și montarea unui colaj de cântece care n-au nicio legătură între ele, care pot apărea la orice emisiune cultural-artistică. (...) Nu există perimetre diferite în ce privește specialitatea, profilul, toată lumea se mișcă în același spațiu. (...) Abundă adesea vorbele. La televiziune nu trebuie făcut abuz de prețiozități, deoarece împiedică înțelegerea. (...) Omului obișnuit nu i se pot pune întrebări precum „Care considerați că este politica partidului în construcția socialismului?”. (...) E nevoie de emoție. (...) Această alunecare în incapacitatea de a prezenta dialectic lucrurile⁸³ (...).

Aceste reproșuri se învârt în jurul axei *evenimentului trăit* care ar trebui, care ar fi trebuit, să fie efectul spectacolului pus în scenă de televiziune. Or, emisiunile criticate îl ratează încontestabil din cauza discreditării „trăirii” prin abundența limbajului de lemn și a platitudinii prezentării. În concluzie, fie că ne plasăm de partea limbajului teoretic marxist, cum pare că vrea să facă Dumitru Popescu, fie de partea exigențelor sugerate de *Poetica* lui Aristotel, cum pare să o facă fără voia lui, el acuza pierderea întregului sens al „dialecticii” de către emisiunile incriminate și, prin aceasta, a ocaziei de a spune ceva autentic la nivelul „realist” sau „estetic” al reprezentărilor pe care le construiesc și le difuzează. În cursul acestei critici violente, Dumitru Popescu face trimiteri și la o altă emisiune — produsă probabil de către Redacția culturală⁸⁴ — pe care am putut să o urmărim: este vorba despre un montaj rigid de cântece populare și poeme patriotice, garnisit cu lectura unor pasaje din cărți de istorie care îl preamăreau pe Tudor Vladimirescu. Montajul, în alb-negru, se numește *Patria se cheamă poporul*⁸⁵ și propune în deschidere un cor popular în jurul statuii lui Tudor Vladimirescu, înlocuit apoi de niște actori

care recită poeme închinat gloriei eroului (turnajul are loc în parcul Herăstrău). Urmează alte cântece și scene dintr-un film biografic despre același Tudor, un fals interviu cu autorul unei fresce istorice având drept subiect același personaj, totul îmbrăcat în lectura „cu aer de sărbătoare” a unor pasaje elogiatoare desprinse din cărți de istorie scrise în secolul al XIX-lea (M. Kogălniceanu, de exemplu; actorul care citește este îmbrăcat în costum cu cravată, noi-nouțe, și stă lângă un monument istoric). Din fericire, emisiunea nu durează prea mult. Parcursul ei nu are nicio logică dramatică, sustrăgându-se oricărei încercări de încadrare: nici documentar istoric, nici emisiune de artă, nici ficțiune, nici „realitate”. Există însă — dacă punem acest montaj în context — invocarea unui patriotism al cărui mit constă în analogia dintre eroul de altădată (Tudor Vladimirescu) și eroul contemporan (Nicolae Ceaușescu). „Poporul” așteaptă întotdeauna un salvator, Tudor pe vremuri, Ceaușescu în vremurile atunci prezente, care să-l „elibereze” și de sub dominația „imperialistă” (prin partidul comunist al cărui conducător intransigent și drept este el), și de sub deceniul stalinist (în timpul căruia România nu este decât o anexă a Uniunii Sovietice). Această emisiune este reprezentativă pentru o tendință: aceea de a îmbălsăma toți eroii „naționali” din istoria noastră dinainte de 1866, când România devine regat, ca o mare familie din care ultimul erou ivit este și cel mai important. Într-adevăr, emisiunea respectivă nu are niciun conținut care să poate fi atribuit vreunui gen jurnalistic — deoarece toate genurile jurnalistice sunt neputincioase în fața unui concept medieval de reprezentare istorică, mobilizat în scopul de a lua de la zero istoria națională odată cu Ceaușescu.

Excavarea acestui inconștient narcisist nu era, desigur, treaba realizatorilor de televiziune care, în vremea aceea, executau ordine și puneau în practică, pas cu pas, niște indicații din ce în ce mai detaliate și mai precise. În fond, nu era nici treaba președintelui român care, pe atunci, trebuia să-și protejeze cu grijă narcisismul de orice exces analitic ce risca să deuseze într-un conflict interior insuportabil. Judecată la scara exigențelor profesionale, această emisiune nu are în mod evident niciun sens, iar Dumitru Popescu are dreptate: nu există nici urmă de „dialectică”, „victoria poporului” este

prezentă de la început până la sfârșit, nicio îndoială nu planează asupra imaginii bravului Tudor Vladimirescu, iar așa-zisul documentar istoric, amestecat cu punerea în scenă a unui imn romantic, nu are practic nicio istorie. Dumitru Popescu nu sesizează însă la fel de just — și acesta va rămâne un mister îngropat pentru totdeauna — explicațiile eșecului emisiunii: o astfel de emisiune nu poate eșua numai din vina lipsei de profesionalism a realizatorilor, pentru că nu este vorba de un proiect prost realizat, ci de punerea în aplicare exactă a unei intenții bizare. Investigația ar fi trebuit să se facă din această perspectivă, dacă nu ar fi fost vorba de o interdicție pe care Dumitru Popescu nu reușește să o revoce: aceea de a nu pune în chestiune originea eșecului unei astfel de emisiuni. Reproșul său teoretic și sintetic avea o semnificație deosebită la sfârșitul anilor 1960, atunci când viza în mod direct formele de propagandă stalinistă fără legătură cu realitățile istorice și culturale românești, pe care trebuia să le abandoneze în favoarea formelor culturale naționale: arta populară și muzica cultă, teatru și literatura clasică, caracterul occidental al majorității creațiilor noastre moderne (Brâncuși și Ionescu, Eminescu și Caragiale — ca să amintim doar influențele franceze și germane ce modelaseră cele mai bune produse culturale recunoscute de către regimul politic poststalinist), împărțire geoculturală marcată de o încărcătură morală între un Est rău (turcii, dar și ungurii⁸⁶) și un Occident bun (fiind „civilizat”). Emisiunile blamate de Dumitru Popescu se adresau, în mare, unei singure telespectatoare, Elena Ceaușescu, care putea dispune după bunul său plac de prezența ori de absența unei figuri individuale pe ecran⁸⁷. În răspunsurile lor, realizatorii de televiziune oscilează între niște justificări greoaie, invocând hărțuiala cenzurii impuse de „etajul 11”⁸⁸ și preluarea asupra lor a eșecurilor arătate cu degetul, și făcând promisiunea (a cărei exprimare era cea a unei speranțe îndepărtate) de a îmbunătăți lucrurile în ceea ce privește „avizul”⁸⁹. „Sunt situații când la etajul 7 (redacția) ni se dă o anumită precizare despre o emisiune, iar la etajul 11 (conducerea), o alta” și „suntem obligați să ne adaptăm comentariile la ultimele evenimente politice” (Florin Suciuc). Un alt membru participant la dezbateri, Ion Marina, se plânge că realizatorii din TVR nu pot participa la cursuri de

perfecționare în străinătate, în vreme ce Ion Budescu dezaproba desființarea „atelierelor de creație” din Televiziune, invocând-o drept cauză a lipsei de contur specific al genurilor de emisiuni, în funcție de redacțiile care le realizează și de publicul căruia i se adresează; cât despre Alexandru Stark, acesta face autocritica „monumentalismului” producțiilor de televiziune. Tânărul realizator Mihai Tatulici (33 de ani în 1980), autor al uneia din emisiunile criticate de Dumitru Popescu, se revoltă împotriva deciziei luate la o sugestie a lui Ceaușescu, de a desființa toate posturile de psihologi care, în școli, aveau drept scop să ajute la orientarea profesională a elevilor.

Dacă facem bilanțul, situația este următoarea: această ședință nu face decât să imite, la distanță de zece ani, marea ședință a Comisiei pentru Problemele de Învățământ, Știință, Cultură și Presă din martie 1970, prezidată de Dumitru Popescu. În 1970, discuțiile, reproșurile, laudele și propunerile vizând funcționarea Televiziunii se etalau pe fondul unui viitor strălucitor. Dezbaterile furtunoase ale Comisiei scoteau la iveală o mulțime de puncte de vedere precum și voința de a pune Televiziunea Română în rând cu toate instituțiile europene similare. În schimb, în 1980, este vorba de niște reproșuri venite din partea unei voci care își pierduse autoritatea de a decide în materie de propagandă culturală — criticile sale se lovesc de un zid masiv de neputință, pe care par să-l ignore: pentru că „idilismul cras” pe care-l denunța Dumitru Popescu nu era deloc resimțit de conducerea partidului.

5. 1969, an de cumpănă

Programele de televiziune reprezintă un obiect de studiu aparte, fiind analizabile în două versiuni. Prima se referă la faptul că programele sunt compuse zilnic din emisiuni, constituind un document aparte pe un suport aparte, a cărui lectură presupune o logistică specifică și competențe speciale. Documentul televizual posedă, spre deosebire și în plus față de cel scris, măsura propriei sale durate de lectură. În afară de imagini, ne este impus un ritm de succesiune prin difuzarea acestor

emisiuni cu o anume regularitate care devine „naturală”, dar pe care vizionarea de arhivă nu o poate reface.

În al doilea rând, este vorba despre programe în forma în care sunt publicate într-o revistă specifică și unică, ce își schimbă denumirea de-a lungul anilor.¹ Așa cum pot fi citite în revista *RadioTV*, ele oferă mai puțin și totodată mai mult decât programele difuzate la televizor: mai puțin, deoarece emisiunile nu figurează decât cu numele, fiind însoțite de o mică descriere — ele sunt indicate și prezentate, nu reproduse. Nu știm altceva despre aceste emisiuni fără să le vedem decât că sunt difuzate în alb și negru, însă această informație prin ea însăși nu ne ajută prea mult dacă nu știm care era la vremea aceea percepția imaginilor alb-negru în raport cu imaginile vii, în culori „reale”, sau cu cele difuzate în culori la cinema. Alb-negrul era majoritar în reproducerea de imagini în epoca aceea (fotografii, filme și emisiuni). Programele publicate oferă însă istoricului „de lungă durată”² mai mult decât emisiunile, pentru că ele apar într-o anumită ordine și propun texte subsumate unui discurs (care nu este, desigur, discursul imaginilor, dar care se presupune că exprima intențiile responsabililor de programe și ale secretarilor cu propagandă). Discursul revistei *RadioTV* constituie cadrul oficial în care emisiunile se ancorează în ceea ce privește semnificația lor serială și tot aici putem identifica devierile pe care le găsim în raport cu seriile. Este evident că dimensiunea serială este dimensiunea definitorie a programelor de televiziune. Adâncit în lectura unui decupaj de o lună, istoricul are toate șansele să regăsească același lucru: televiziunea adoptă și încurajează tendința firească de a repeta gesturi și percepții și de a declanșa plăcerea născută din repetarea aceluiași lucru (plăcere pe care psihanaliza a consacrat-o de mult timp drept obiect de studiu). Cu cât decupajul este mai vast, cu atât există mai multe șanse să descoperi noul, noul perisabil, desigur, produs pentru a fi consumat în mod obișnuit. De-a lungul anilor, un program de televiziune se prezintă ca o ființă vie: repetitivă dacă o urmărești de la o zi la alta, identică sieși prin aceea că este un schelet fizic, dar diferită pe măsură ce încerci să o observi în detaliu, pe „lungă durată”.

Nu am ales la întâmplare anul 1969 drept an de cumpănă al acestei perioade, fără îndoială, cel mai interesant din istoria televiziunii din România înainte de 22 decembrie 1989. Este un an impresionant: pe de o parte, mijloacele tehnice din televiziune se multiplică și se perfecționează neîncetat. Este un an în care deschiderea culturală spre Vest este mai mare ca niciodată, iar pe de altă parte, este anul în care puterea politică dădea semnalele cele mai clare de conștientizare a importanței televiziunii, în proiectul de a face astfel încât ideologia să-și recapete importanța pierdută după moartea lui Stalin. Acest an este și mijlocul unei perioade de șapte ani, 1965-1973, pe care am ales-o plecând de la un ansamblu de criterii sociologice, politice și specifice dezvoltării televiziunii în România. 1966 este anul în care se înregistrează 508 000 abonamente TV (la o populație de aproximativ 19 milioane) și tot acum, în februarie, apare titlul *Teledurnal*³ — ce se întinde, impunător și legendar, de-a lungul a 23 de ani de comunism — pentru a desemna jurnalul televizat. Prima difuzare a *Teledurnalului* (*Teledurnalul de seară*) are loc pe 7 februarie 1966. Este semnul unei noi etape în organizarea programelor de televiziune.

Cantitatea transmisiilor variază între 1 369 ore în anul 1961, 1 667 în 1965 (creștere lentă), în jur de 3 000 în 1969⁴ și, în sfârșit, aproape de 5 000 începând din 1972. Anul 1972 este ultima etapă de creștere a timpului de difuzare televizuală în România, ceea ce face un raport de 1:4 în ce privește întinderea programelor între 1965 și 1973. Evidența asedierii televiziunii de către propaganda politică și economică cea mai directă apare în programele din 1973; începând cu acest an, vom vorbi de o nouă epocă a Televiziunii Române. În termeni de întindere (durată) a programelor, începând cu anul 1974, o primă constrângere de difuzare afectează sfârșitul programelor: emisia se oprește în timpul săptămânii fix la ora 22:30 (în afară de cazurile excepționale, transmisiile sportive sau politice de exemplu) din motive de economie de electricitate.

Intervalul 1965-1973 este o perioadă de creștere a societății românești în ansamblu, iar în prima jumătate are loc o restrângere a propagandei fără precedent după 1945. Această creștere în primul rând materială — confort individual, apariția unor locuri de „dezvoltare“ personală (printre care televiziunea) —

nu are numai o semnificație culturală — este momentul în care cultura de masă românească întâlnește curentele culturale de masă europene — ci și o foarte importantă dimensiune politică. Creșterea economică generează întotdeauna o supravalorizare a individualului care se opune propagandei colectiviste, iar televiziunii, în calitate de element al imaginarului creșterii — cel puțin în epoca aceea —, îi este greu să trimită mesaje colectiviste, încărcate de o moralitate austeră. Indiferent de eforturile autorităților politice în direcția transformării televiziunii într-un instrument de propagandă, „ontologia“ mesajului tv este indisociabilă de valorile individuale și familiale (televizorul este un aparat de uz privat) și de consumul unor imagini odihnitoare, respingând orice efort. Aceasta în primul rând pentru că interacțiunea între subiectul care privește și cel care produce și difuzează este imposibilă, iar în al doilea rând deoarece, ca orice aparat electromenajer, folosirea lui ține doar de decizia utilizatorului.

Totuși, tentația de a politiza programele de televiziune nu poate fi separată de ideea coincidenței între societatea modernă și socialism. Dacă în Franța televiziunea este, încă din anii 1950, ca și cinematograful, un simbol al culturii populare, în România, din cauza unor mari inegalități în standardul de viață al oamenilor (între locuitorii marilor orașe și restul populației), ea apare, în vremea aceea, ca semnul unei modernități al cărei motor este socialismul. Televiziunea nu și-ar datora astfel existența și dezvoltarea „creșterii“, deci unui imponderabil istoric, ci, în mod expres, unei forme politice care este socialismul: în acest fel, ea va restitui politicii ceea ce aceasta îi dăruise, autonomia televiziunii față de puterea politică fiind de fapt, imposibilă. Televiziunea poate și trebuie să fie, din acest moment, supravegheată și mobilizată pentru a contribui la construcția noii societăți socialiste și mai ales a „omului nou“. Însă interesul oamenilor din Televiziune de a aduna un număr cât mai ridicat de abonamente pentru a-i rentabiliza activitatea, deschiderea economiei românești la sfârșitul anilor 1960 și populismul gesturilor politice ale lui Nicolae Ceaușescu fac ca, în pofida unei prudențe ideologice oportune și apoi a nevoii de a răspunde la unele exigențe politice din ce în ce mai puternice, programele Televiziunii Române să devină, mai ales

după 1968, mai variate și pe deplin apreciate de un public destul de numeros, în special în sudul și în vestul țării, acolo unde calitatea recepției era, se pare, cea mai bună. Televiziunea rămâne un factor important în modernizarea (în sensul unei aculturații urbane) societății românești între sfârșitul anilor 1960 și începutul anilor 1980.

Urmărirea programului pe care îl propunem va fi legată în mod imperativ de un regim politic: 1965 este anul în care, după moartea lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, prim-secretar al Partidului, vine la putere Nicolae Ceaușescu. El nu este încă președintele țării, fiind ales în această funcție abia în 1974. Plasat în context, programul TVR între 1965-1973 coincide cu începuturile regimului Ceaușescu, o perioadă care cuprinde un moment-cheie pentru exprimarea voinței de putere a conducătorului: vizita celor doi soți Ceaușescu în China și Coreea de Nord, în iunie 1971, urmată de o serie de discursuri ale secretarului Partidului, culminând cu Plenara din noiembrie 1971, discursuri în care accentul ideologic devine din ce în ce mai puternic (începând cu Ședința Comitetului Executiv al Comitetului Central al PCR din 6 iulie 1971⁵). Pentru istoricii din România contemporană, 1971 este data în care liberalizarea regimului comunist se oprește brusc. Această judecată prea rapidă se cuvine corectată, cu atât mai mult cu cât hrănește o întreagă abordare istorică a României sub Ceaușescu. În ceea ce privește televiziunea romană și cu condiția păstrării postulatului reprezentativității programelor tv în ansamblul discursului oficial al societății românești, putem vorbi despre o epocă de liberalizare în măsura în care regimul comunist înregistrase mai multe succese decisive asupra vechiului regim (colectivizarea, industrializarea, eliminarea oricărei rezistențe organizate). Odată ajuns la putere, Ceaușescu, încă tânăr și lipsit de o veritabilă autoritate în rândul colegilor săi din Comitetul Central al partidului, se vede obligat să-și consolideze legitimitatea în cadrul partidului și în societatea românească unde încă nu era bine cunoscut. Televiziunea a avut rolul său foarte important în fabricarea imaginii sale de lider comunist ferm însă cu vederi largi, și a făcut-o atât prin numeroase transmisii în direct (ale „vizitelor de lucru” în țară și, mai târziu, ale vizitelor oficiale în străinătate, începând cu vizita

de la Paris, în iunie 1970⁶), cât și prin transmiterea discursului său a doua zi după invadarea Cehoslovaciei de către armatele Pactului de la Varșovia (cu excepția celor iugoslave și române), pe 21 și 22 august 1968.

Nu am vrea să cădem pradă credinței într-un dinamism istoric ireductibil la argument; desigur, există inexplicabilul în istorie, există acel intrinsec în orice „fapt” — căci faptul are întotdeauna o densitate. Este totuși rezonabil să nu respingem cu orice preț abordările pozitive. Cu cât perspectiva se lărgeste, cu atât mai clar îi distingem componentele, deși, pe de altă parte, însăși perspectiva este cea care presupune un punct de vedere întotdeauna particular, niciodată totalizant. Faptul că, în opinia noastră, anul 1969 ar fi anul de cumpănă în evoluția televiziunii din România nu trebuie luat ca o axiomă. S-ar părea, totuși, că această teză câștigă teren în ultimii ani. Dumitru Popescu o propune și el într-un context politic mai larg. Pentru a evita represaliile din partea URSS, poziția critică a lui Ceaușescu la adresa imperialismului Uniunii Sovietice trebuia să fie urmată de o solidarizare a partidului și a întregii societăți în jurul lui, în calitatea lui de unic conducător politic și național, al partidului și al țării. Această idee ar fi fost formulată de Gheorghe Maurer, prim-ministru al mai multor guverne înainte și după 1965, cel care susținuse candidatura lui Ceaușescu la funcția de secretar general al Comitetului Central al PCR în martie 1965. Nu numai că a început astfel „cultul personalității”, ci se pare că ar fi fost instaurat un discurs federator, politic și național, care nu s-ar fi putut întemeia altfel decât prin recursul la formule standard. Într-o convorbire recentă, fostul realizator Vartan Arachelian, inițial ziarist la *Scînteia tineretului*, ajuns la Televiziune în 1969, declara:

Am ajuns la Televiziune într-o perioadă foarte proastă pentru că Partidul își dăduse seama că televiziunea este un instrument de propagandă extraordinar. Sigur, ideologia asta a pătruns încetul cu încetul, mai întâi în redacția de știri, de la *Teledjurnal*, și, ușor-ușor, s-a întins ca o balegă în toată televiziunea.⁷

Această opinie este cu atât mai importantă pentru noi, cu cât acest moment foarte „rău” coincide cu epoca celui mai

mare avânt al televiziunii înainte de 1990. Arachelian însuși recunoaște că a fost un adept al „ideologiei comuniste”, or televiziunea intra în arsenalul unei „dictaturi a dezvoltării” despre care se credea că numai ea putea contribui la înaintarea României.

În 1969 au loc niște procese pe care le putem împărți în două categorii: continuarea occidentalizării societății românești — și a televiziunii — și primele semne ale replierii acestora — societate românească și televiziune — ca răspuns la noua ordine internațională. Primul proces este cel mai evident: în afară de mutarea progresivă a TVR în noul „Telecentru” cu sediul în Calea Dorobanți, de dezvoltarea programelor, de extinderea ariei de receptare a Canalului I (pe când cel de-al II-lea va rămâne la fel, un cerc cu raza de 60 de kilometri în jurul Bucureștiului, până la suspendarea lui, în 1985), de extinderea prezenței echipelor Televiziunii Române în localitățile din provincie, de continuarea Festivalului internațional de muzică ușoară „Cerbul de Aur”, de intensificarea și extinderea programatică a criticii locale la adresa disfuncționalităților economice, administrative, culturale sistemice, precum și de extinderea gradului de acoperire a reprezentațiilor televizuale din punct de vedere sociologic și demografic (profesii, categorii sociale, etnice, de vârstă, obiceiuri diverse), în 1969 ne aflăm la capătul unui deceniu de politică economică și culturală pe care o numim „deceniul deschiderii”⁸. Este vorba de o deschidere parțială care trimite la o interpretare amfibologică. De ce? Deoarece trebuie să vedem această deschidere drept contrapunctul unei închideri: regimul lui Gheorghiu-Dej, după 1963, mai ales, și prima parte a regimului Ceaușescu fac un joc dublu: distanțare de Moscova și de cultura sovietică fără însă a trece de cealaltă parte a baricadei, fără a se desprinde de blocul comunist și fără a se apropia economic și cultural de Europa și de Statele Unite. Dorința dispariției Cortinei de Fier era de altfel unul din punctele tari ale discursului lui Nicolae Ceaușescu adresat interlocutorilor săi din Occident⁹. Astfel, deschiderea culturală a programelor Televiziunii Române devenea ecoul acestei politici externe care, în acel moment, când era nevoie de mari investiții pentru relansarea unei industrii înapoiate, era mai importantă decât orice program

ideologic intern. Era, dacă vreți, un fel de *captatio benevolentiae* destinată țărilor occidentale capabile să ofere cu generozitate o mână de ajutor pentru dezvoltarea unei țări „europene” captive în blocul sovietic. Pentru ca aceste două gesturi să fie permise de către URSS și apreciate de lumea capitalistă, poziționarea aceasta a fost nevoită să găsească două frontiere în plus, diferite de cele constituite de către URSS în est și țările capitaliste dezvoltate, în vest. Ele vor fi *spațiul intern* (România profundă, devenită în anii 1970 un fetiș mediatic și un pretext pentru politica izolaționistă a lui Ceaușescu după ce s-a considerat „trădat” de Occident), care contrabalansează tendința „cosmopolită” a culturii de masă în curs de formare în anii 1960, și Lumea a treia, un fel de *farwest* care trebuia cucerit de o economie românească emancipată de sistemul economic capitalist¹⁰. Din punct de vedere cultural, Lumea a treia nu putea oferi nimic Televiziunii Române — cu excepția, poate, a filmelor indiene, de vreme ce Bollywood-ul era la începuturile sale. După mijlocul anilor 1970, inițiativele culturale naționale domină mass-media românească dar, pătrunse de propagandă până-n măduvă, vor avea puțin succes, iar televiziunea va înregistra o audiență în scădere, din cauza emisiunilor de muzică populară sau a programelor menite să prezinte niște formații de muzică autohtonă (cele mai mari audiențe le au serialele americane de sâmbătă seara și, dintre ele, *Dallas* depășește 90%, fiind serialul cu cele mai mari audiențe din istoria TVR). Bascularea dinspre deschiderea spre Occident (sfârșitul anilor 1960) spre închiderea în „românitate” (mijlocul anilor 1970) este vizibilă în programele de televiziune dacă luăm în considerare apariția, evoluția și dispariția lecțiilor de limbi străine: prima este difuzată într-o marți, 30 ianuarie 1968 (este vorba de lecția de limba franceză), pentru ca apoi să se rărească și să dispară în 1974.

Avem acum imaginea unui patruleter cu laturi fixe dar de dimensiune variabilă. Pe de o parte, URSS ca forță dominantă, ce nu putea fi ignorată, dar trebuia minimalizată; pe de alta, Occidentul spre care ne îndreptam de la începutul anilor '60 dar care, aculturat tot mai masiv de cultura de masă și de ethosul individualist american, trebuia supravegheat; în locul lor, apare tot mai evidentă prezența țărilor din Lumea a treia,

în măsura în care statutul lor „nealiniat” se potrivește comportamentului oarecum haiducesc al regimului de la București (dinspre ele, însă, ne vine foarte puțină prezență mediatică); în sfârșit, o Românie din care se păstrează cultura folclorică — nealiniată nici ea, căci eternă și nesupusă vreunei puteri constituite — și cultura socialistă, prezidată de numele Ceaușescu.

Televiziunea română apare în momentul în care acest pătrat era în plină construcție; totuși, din cauza unei duble dezmembrări sociale — războiul și teroarea stalinistă — la care se adăuga subdezvoltarea tradițională a țării¹¹, și în pofida promovării unei politici culturale europene și din ce în ce mai puțin sovietică, nu putem vorbi de un adevărat fenomen social al televiziunii înainte de 1965 — și nici chiar înainte de 1968. Gestul de validare a impunerii audiovizualului în societate poate fi considerat apariția unei emisiuni efemere: *Agenda tehnică*, o mică rubrică conținând sfaturi tehnice pentru noii utilizatori de televizoare, și care era difuzată săptămânal în 1968. Cumpărarea unui televizor devenise între timp un gest cotidian, iar cetățeanul socialist era unul care interacționa mereu cu tehnica.

Totuși, în 1969, cu ocazia celui de-al X-lea Congres al PCR, configurația patrulerului descris mai sus începe să se schimbe: laturile „național” și „Lumea a treia” se extind în detrimentul laturilor „îndepărtarea de URSS” și „europenizare/occidentalizare”: emisiunile de istorie națională, cele de celebrare a unor evenimente politice (în special vara), deturnarea politică a emisiunilor de limba germană și maghiară (care vor servi un naționalism încă puternic al culturii oficiale), înlocuirea renumitului concurs *Dialog la distanță* printr-un pseudoconcurs intitulat la început *Patrium Carmen* iar mai apoi, *Cântare Patriei*¹²; și, în mod insidios, însă niciodată din greșeală — și este o trăsătură emblematică a regimului —, prin obsesia de a economisi în lucrurile mărunte și a cheltui peste măsura acolo unde ar fi fost necesară economia¹³. Conform acestei logici: în linii mari, investițiile pentru șantierul noului sediu al Televiziunii, deschis pe 28 aprilie 1967, sunt cele mai importante din cincinal și din capitală, după amenajarea campusului universitar al Politehnicii. Activitatea televiziunii care beneficiază de aceasta va fi, în schimb, supusă unor restricții mai întâi izolate,

apoi programatice. Aisbergul acestei logici este creșterea excesivă a fondului de acumulare în raport cu fondul de consum după cel de-al X-lea Congres al PCR, când Ceaușescu începe să nu mai asculte de strategia economică elaborată și pusă în practică de prim-ministrul Ion Gheorghe Maurer¹⁴. Fără a intra la rândul nostru în cele mai mici detalii ale acestei logici, trebuie să constatăm că ea nu putea privilegia cultura televiziunii, dinamică însă perisabilă, desfășurată în medii izolate — pe care colectivismul și zgomotul industrial le perturba, așa cum se putea citi într-o adorabilă recomandare pentru o mai bună receptare a programelor de televiziune:

Perturbații exterioare la recepția programelor de televiziune. Combaterea efectului perturbațiilor exterioare se poate face desigur anihilând chiar perturbațiile, dacă este posibil. La locul de recepție, efectul perturbațiilor externe poate fi înlăturat prin alegerea locului cel mai bun pentru amplasarea antenei, orientarea ei corespunzătoare, folosirea unei antene foarte directive, utilizarea cablului coaxial de coborâre în locul celui bifilar.¹⁵

Televiziunea Română suferă din ce în ce mai mult de pe urma proastei gestiuni politice și ideologice din partea conducerii partidului comunist, pe măsură ce crește rolul conducător și decizional al lui Nicolae, și apoi al Elenei Ceaușescu. În 1969, primii nori vizibili ai unor decizii greșite începeau să întunece cerul senin al televiziunii aflată în plin proces de extindere.

6. Contextul și structura programelor în 1969

Conform datelor oferite de un material al Radioteleviziunii Române în decembrie 1969, structura tematica a programului se prezintă astfel:

Actualitatea politică internă și externă este reflectată zilnic de două jurnale televizate¹, și în emisiunile săptămânale *Cadran*, *Agenda politică*, *Teleglob*². Printre emisiunile consacrate problemelor construcției economice, științei și tehnicii, se număra:

Actualitatea economică, Monografii contemporane, Reflector; emisiuni de reportaj-anchetă, *Ora satului, Mai aveți o întrebare*³. Emisiunile de literatură și artă: *Salonul literar, Teatru în studio, Scena* — emisiune de critică dramatică, emisiuni de cultură cinematografică, *Capodopere ale muzicii clasice*⁴. Emisiuni pentru copii și tineri: *Studioul pionierilor, Lumea copiilor*⁵, *Liceii*⁶, *Alma mater*⁷, și emisiunea-concurs *Cheia orașului*⁸, consultațiile pentru elevi⁹.

Un alt rezumat al programelor TVR în epoca respectivă poate fi regăsit în interviul pe care Tudor Vornicu îl acordă lui Claude Durieux cu ocazia Festivalului „Cerbul de Aur”: mai puțin complet, el este în schimb mai interesant pentru cititorul curios în legătură cu perspectiva pe care o avea Televiziunea Română despre ea însăși la începutul anului 1969: la întrebarea referitoare la structura programelor TVR, Tudor Vornicu începe să detalieze pe scurt programele de actualități, ajungând repede la *Reflector*,

care, difuzat vinerea, a făcut, de altfel, obiectul unui cântec foarte popular intitulat *Vinerea neagră*. În *Reflector* sunt denunțate, într-adevăr, întârzierile administrative care paralizază proiectul cutărei șosele, ori promisiunile nerespectate pentru îmbunătățirea stării sanitare a vreunui sat. O lege românească obliga autoritățile să răspundă în mai puțin de 12 zile la problemele pe care le ridică reprezentanții cetățenilor, astfel că emisiunea cunoaște, evident, un mare succes.

Tudor Vornicu devine, în al doilea rând, portavocea unui optimism profesional în ceea ce privește structura programelor TVR:

Încercăm să facem un echilibru just în cadrul programelor, între actualitate, cultural și distracție. Însă, pe cât estimăm că acest obiectiv este corect atins în primele două sectoare, pe atât credem că trebuie să îmbunătățim partea de spectacole distractive sau de varietăți. De unde ideea acestui Festival creat în 1968¹⁰.

Și tocmai acest sector, al spectacolelor distractive, nu va putea fi niciodată îmbunătățit. Începând cu sezonul 1971-1972,

programele vor avea tendința de a reuni diferitele emisiuni realizate de o singură redacție în ceea ce se cheamă *magazine de televiziune*: emisiunile-magazin pentru tineri, cele consacrate literaturii și artelor ori vieții economice vor avea defectul de a limita în aparență diversitatea programelor și mai cu seamă de a știrbi din personalitatea fiecărei emisiuni, dar vor avea avantajul esențial de a menține în program, sub forma „rubricii”, emisiuni care altfel ar fi dispărut mai repede. Principalele magazine tv (pentru tineri, economice, literare și culturale, apoi ideologice) au logica politică a oricărui produs mediatic în plin regim Ceaușescu: permit inserarea, între două „coperte” acoperite cu discursul politic la ordinea zilei, a unor „pagini” adesea interesante, dar care n-ar fi putut niciodată lua locul copertelor. În felul acesta, puteau „trece” conținuturi cu care unii realizatori se mândresc și astăzi, la care însă telespectatorul nu ajungea decât în urma exercițiului dureros al răbdării¹¹.

Baza tehnică a Televiziunii cuprinde în 1969: 17 stații tv și 56 translatoare. Bilanțul financiar estimat pentru 1969 era de 157 404 lei (15 700 dolari, la valoarea dolarului de pe piața neagră). Numărul de salariați ai Radioteleviziunii: 3 667, din care 1 096 redactori, 688 „artiști”, 111 ingineri, 336 tehnicieni, 952 muncitori, 138 economiști, 346 personal administrativ. La Televiziune erau 395 angajați în cele șase redacții și secretariatele corespunzătoare, 70 angajați în posturi în Direcția de coordonare a programelor, 264 în Departamentul de producție, 484 la Direcția tehnică. Total: 1 213 angajați. Numărul de scrisori venite din partea telespectatorilor reflecta difuzarea crescândă a televiziunii în societate: de la 6 022 în 1961 la 30 353 în 1969 (în vreme ce scrisorile trimise la Radio sunt mult mai numeroase, însă numărul acestora scade în mod vizibil între 1965 și 1969¹²). Trebuie spus însă că, la sfârșitul anilor 1970, scăderea numărului de scrisori devine dovada unei mai bune funcționări a instituției, a instalării unei mulțumiri tot mai mari în rândul cetățenilor.

Cât privește Oficiul de Studii și Sondaje, înființat la sfârșitul anului 1967, acesta numără: „un doctor în filosofie”¹³, un psiholog, un filosof, un statistician, doi ziariști, o secretară-dactilografă și are relații cu instituții similare din Ungaria,

Iugoslavia și Polonia¹⁴. Primele studii ale acestui oficiu vizează subiecte mai ample decât audimatul: variații sezoniere, raporturile dintre radio și televiziune, viteza și canalele de propagare a informației politice în mediu rural, convergențele dintre televiziune și alte forme de cultură. Societățile audiovizuale cu care colaborează Televiziunea Română numără 8 instituții din SUA, 5 din Franța, 5 din Regatul Unit, 4 din Germania Federală, 2 din Italia, 2 din Spania, 1 din Belgia, 1 din Canada, 1 din URSS. Ultimele cifre sunt concludente — pentru a vedea în ce măsură relațiile internaționale ale Televiziunii Române vizau calitatea profesională în detrimentul exigențelor ideologice constrângătoare.

Iată de asemenea alte câteva date. La sfârșitul anului, durata programelor se defalchează astfel:

Duminica: P I 8:30-23; P II 20:00-23:00	7 ore 30 min.
Luni: 17:30-23:00	5 ore 30 min.
Mărti: 17:30-23:00	5 ore 30 min.
Miercuri: 11:00-12:30; 17:30-23:00	7 ore
Joi: P I 11-12:30; 17:30-23:00; P II 20:00-23:00	10 ore
Vineri: 11:00-12:00; 17:30-23:00	6 ore 30 min.
Sâmbăta: P I 17:30-23:00; P II 20:00-23:00	8 ore 30 min.
Total	60 ore 30 min.
	(din care 9 ore Programul II)

Prima expansiune importantă a Televiziunii Române a avut loc în mai 1968, prin apariția celui de-al doilea program și începutul exploatarei primelor studiouri din noul Telecentru. Telecentrul va funcționa la capacitate maximă încă din 1970, iar ultima etapă de dezvoltare a programelor va avea loc în 1972. Anul 1969 se înscrie așadar într-o tendință de creștere generală: durata programelor situează Televiziunea Română pe locul al 12-lea în Europa, poziție onorabilă la care nu ar fi putut ajunge fără niște eforturi enorme. Trebuie amintit mereu că această creștere are costuri foarte importante, deoarece tot ceea ce constituie baza materială a televiziunii este de import: carele, camerele, benzile magnetice, toate aparatele cu ajutorul

căroră funcționează televiziunea românească provin în cea mai mare parte din RFG, din Marea Britanie, iar costurile lor în valută nu se amortizează ușor. Cu ocazia vizitei președintelui american Richard Nixon, în august 1969, administrația Televiziunii Române va insista pe lângă trei posturi tv americane care urmau să transmită vizita pentru ca un car de transmisie în culori să sosească în România, deoarece aici nu exista niciunul, iar alte televiziuni doreau imagini în culori din timpul vizitei. În acest context trebuie să considerăm prezența publicității la televiziune și să admitem că, fără nicio îndoială, eforturile de ameliorare a programelor au și un scop profitabil. Trebuia multiplicat numărul telespectatorilor, în condițiile în care majoritatea românilor locuia la țară, iar prețul unui televizor alb-negru echivala cu un salariu mediu pe două-trei luni. Bogdan Murgescu sintetizează acumularea decalajelor economice între Europa de Vest și Europa de Est în perioada de după război prin câteva remarci foarte exacte¹⁵ cu privire la situația Televiziunii Române: lipsa de competență în a administra și a face să funcționeze o asemenea instituție, eforturile financiare considerabile pentru dotarea ei cu o logistică acceptabilă și, în afară de acestea, gestionarea ineficientă, împărțită între imperativul rentabilității și cel ideologic de mulțumire a autorităților. Anul 1969 este încă o dată un an decisiv pentru evoluția televiziunii române în deceniul următor, deoarece se conturează ideea conform căreia costurile imense pe care le necesită au un revers pe măsură: imperativele ideologice la care se supun din ce în ce mai mult programele constituie expresia cea mai clară a unei datorii pe care TVR este somată să o plătească autorităților. Suntem în epoca în care se investește mult în idei, și ar însemna că nu am înțeles nimic din ceea ce a fost regimul comunist dacă am crede că eforturile statului de dezvoltare a televiziunii nu vizau decât prosperitatea personală ori distracția unei populații aflate în creștere, slab educată, care trebuia să „construiască socialismul”. Acum ni se pare evident că se investea nu în ceea ce știm că este astăzi televiziunea, în epoca internetului, ci într-un mijloc (deși încă puțin cunoscut) de formare a „omului nou”. Deoarece Programul II nu acoperă decât 15% din teritoriul țării — București și împrejurimile — și are

o dominantă culturală¹⁶ urbană și regională, ne vom referi în principal la emisiunile difuzate pe primul canal receptat în cea mai mare parte a țării, însă nu încă și de marea majoritate a românilor.

Realitățile sociale și demografice din România în cincinalul 1966-1970 nu erau ascunse marelui public, spre deosebire de ceea ce avea să se întâmple în special după 1974. De altfel, într-o emisiune de televiziune difuzată pe 28 ianuarie 1969 (*La zi*) de către Redacția Economică și realizată de cel care este astăzi considerat cel mai bun realizator din acest colectiv de toți cei care i-au fost colegi și cu care am putut discuta¹⁷ — Sorin Pamfil —, datele despre „mobilitatea socială” în era industrializării accelerate sunt comentate în studio cu doi invitați academicieni¹⁸. Există așadar o evoluție a populației urbane, însă lentă și forțată; există o evoluție foarte evidentă a raportului țărani/muncitori între 1956 și 1966 (de la 23,7% la 39,9% muncitori și de la 58,4% la 43,8% țărani¹⁹), însă lipsesc datele privitoare la obținerea diferenței de 15% în zece ani: acești noi muncitori nu sunt oare foști țărani converșiți la repezeală la o industrie abia răsărită și puțin performantă? Chiar dacă cei doi invitați ai emisiunii trec sub tăcere o serie de probleme importante, trebuie să remarcăm că cifrele există. Chestiunile trecute sub tăcere la televiziune, în această emisiune realizată de foarte tânărul pe atunci Sorin Pamfil, nu puteau decât să confirme bănuielile telespectatorului: da, televiziunea nu este încă, în România anului 1969, un mijloc audiovizual de masă, în afară de cazul în care nu am considera cumva drept „masă” acest segment de populație care locuiește în marile orașe și care își poate oferi un program zilnic care să-i permită să stea în fața televizorului după miezul nopții²⁰, înțelegând totodată referințe culturale care conotează o formație intelectuală. Este însă epoca în care și alte categorii sociale se lasă fermecate de prestigiul televiziunii. Iată de ce devine important să se investească în televiziune: pentru a crea acest „cor” imens folosit drept *backing vocal* al cuvintelor „înflăcărare” pe care conducătorul Partidului și în curând al statului le pune la temelia unui imens entuziasm lucrativ.

Studiu de caz I.
Program „normal” și program „de sărbători”

Vom compara mai întâi programul unei zile nemarcate din punct de vedere politic cu cel al zilei de deschidere a celui de-al X-lea Congres al partidului comunist: din cele șase ore de program al acestei zile, două ore și jumătate se referă la Congres. Comparăm așadar două zile de miercuri, 6 august (ziua Congresului) și 5 noiembrie:

6 august	5 noiembrie
17:30 Buletin de știri	14:30 Meci de fotbal prima divizie România
17:35 Emisiune pentru copii	18:00 Serial suedez
18:00 <i>Tinere, cunoaște-ți patria</i> (documentar)	18:30 Cronică muzicală (muzică cultă)
18:30 Reportaj la uzina de aluminiu Slatina	
19:00 Spectacol de propagandă (<i>Te cânt, Partid</i>)	
19:30 Telejurnal	19:00 Telejurnal
20:00 Documentar aniversar <i>Drumul Soarelui</i>	19:30 <i>Transfocator</i> . Anchetă socială
20:30 Muzică folclorică	20:00 <i>Telecinemateca</i> : film de ficțiune
21:00 Documentar	21:50 <i>Reflector</i>
21:15 Spectacol coregrafic	22:00 <i>Salon literar TV</i>
22:00 Spectacol folcloric consacrat Congresului	22:30 Telejurnal
22:30 Cronică Congresului	22:45 Muzică ușoară
23:00 Emisiune muzicală (Călătorie într-o Dacia străbătând peisaje românești)	
23:30 Telejurnal	

Diferențele sunt marcante, și vrem să insistăm asupra lor: în 1965, cu ocazia celui de-al IX-lea Congres al PCR, nu există o perioadă „de pregătire” a evenimentului. Nu se difuzau emisiuni „în cinstea”²¹ vreunui eveniment politic; grija de a introduce politicul în spectacol — nesocotind în mod deliberat termenii eficienței unei astfel de spectacularizări — este o găselniță a propagandei regimului Ceaușescu care se raportează la modul obișnuit de folosire a spațiului public inaugurat în Uniunea Sovietică și se bazează pe ideea conform căreia cu cât se pun în scenă spectacole mai mărețe, cu atât mai mult ideea de măreție va forma mințile într-un spirit al măreției care va trebui realizată cu orice preț. E de fapt vorba de mobilizarea afectului pentru a genera mai multă energie folosită în folosul muncii colective. Asistăm astfel, în vara anului 1969, la o amplă operațiune de „pregătire” a celui de-al X-lea Congres al PCR și a Sărbătorii Naționale, care va mobiliza cu adevărat toate mijloacele și personalul Televiziunii, în amonte, prin emisiuni-bilanț, iar în aval, prin „ecouri”, ceea ce „de-cotidienizează” programele televiziunii și, prin intermediul acestora, mentalul spectatorilor. Este suficient să comparăm programele celor două zile pentru a ne da seama de natura schimbărilor: în primul rând, frecvență mai mare a actualităților în ziua de 6 noiembrie (fenomen normal); apoi, spectacole „aniversare”, destinate să reunească audiența „națiunii socialiste” în fața micilor ecrane private; în al treilea rând, renunțarea la nișe: singura emisiune de „muzică ușoară” din 6 august la ora 23:00 — plasată sub semnul „divertisment” — este ea însăși menită să „panorameze” noua Românie dintr-un autoturism Dacia 1100 — proaspăt fabricat, pentru că este anul în care primele automobile românești, Dacia 1100, ies din atelierele uzinei Pitești (sub licența franceză, este vorba de Renault 8²²); în al patrulea rând, dacă acceptăm să clasăm ficțiunile ca spectacole „private”, de explicat prin recursul la estetica modernă, care este subiectivă și ontologică și nu instituțională și convențională, observăm că în ziua Congresului acestea nu apar, iar arta cinematografică servește intenția ideologică în filmul documentar numit *Drumul Soarelui*; în al cincilea rând, și acesta va deveni un lucru obișnuit, orice emisiune critică este eliminată din programul special, ca și cum sărbătorirea

unui eveniment politic important ar exclude supraviețuirea oricărui spirit critic. Toate acestea sunt detalii care demonstrează, în vara anului 1969, primele eforturi de a dezechilibra, perverti și anihila caracterul „privat” al televiziunii precum și de a ideologiza, sub alibiul strălucitor al artei, emisiunile educative și informative ce contribuiau împreună la formarea unui cetățean responsabil și cultivat. Privită din perspectiva programelor tv, vara anului 1969 rămâne ca un semn al cotiturii pe care o va cunoaște societatea românească în următoarele două decenii. În măsura în care un program precum cel din 6 august apare ca *tendință*, avem înaintea noastră un viitor mediativ nu prea roz: evoluția tehnică și materială a presei și a timpului liber — într-un cuvânt, a culturii de masă, urbană — devine adesea caducă în urma unor constrângeri de conținut, desigur, sesizabile, însă resimțite mai puțin dramatic: pe de o parte, datorită creșterii înregistrate la acea dată; pe de altă parte, datorită comparației pe care oricine putea să o facă între viața cotidiană în perioada 1948-1962 și regimul Ceaușescu, în termeni de integritate fizică, în fața amenințărilor represivii polițienești; în ultimul rând, grație unui nivel de educație culturală încă foarte scăzut al societății în ansamblu. Balanța între programul „normal” și programul de „sărbătoare” va înclina, începând cu anul 1973, într-o manieră evidentă, cu unele răgazuri întotdeauna bine-venite, către cel de-al doilea tip de program, ceea ce va avea două consecințe în ceea ce privește recepția. Prima vizează incertitudinea în care se găsește spectatorul, contrariat în obiceiurile sale de vizionare. Orice eveniment politic având în centrul său persoana lui Nicolae Ceaușescu poate perturba ordinea programării pe care directorii de programe încercau să o stabilească. În virtutea unei astfel de situații, destul de supărătoare pe parcursul anilor, programatorii vor plasa emisiunile cele mai interesante pentru marele public la sfârșit de săptămână, atunci când, în general, evenimentele politice se răresc. Cea de a doua consecință vizează specificul programului de „sărbătoare”: înmulțindu-se, aceste „sărbători” devin ceva obișnuit în programe, iar „conținutul” lor, din ce în ce mai puțin diversificat, nu va mai atrage pe nimeni în fața micilor ecrane.

Studiu de caz 2.

Reprezentări „pozitive“ și „negative“ ale „realității“ sociale

În afara lunii august, cea mai „ardentă“ dintre toate — Congres, prima ediție a Târgului internațional București (EREN²³), Sărbătoarea națională și vizita președintelui american Nixon la București —, Televiziunea Română este în căutarea unor emisiuni atractive, și — la scara unei societăți supuse unui regim politic totalitar — variate; jocuri-concurs televizate (*Între metronom și cronometru*, din 31 martie²⁴), magazine culturale (*Contrapunct*, emisiune de muzică cultă, de două ori pe lună; *Vitrina cu cărți* care devine începând din noiembrie *Salonul literar TV*, și *Convorbiri literare*²⁵, emisiune literară difuzată miercurea la sfârșitul serii), emisiuni pentru tineri, cele mai numeroase, de altfel (*Răspundem prezent*, emisiune pentru pionieri, copii între 6 și 14 ani, cu titlu mobilizator, dar și *O seară la club*²⁶, difuzată la începutul serii, de două ori pe lună, care va fi înlocuită începând din octombrie de magazinul *Bună seara fete*, *Bună seara băieți*²⁷, înlocuită și ea, la sfârșitul anului 1971, printr-una mai cuminte, *Ritm, Tinerețe, Dans*²⁸; dezbateră, în general moralizatoare, *Confruntări*, dar și emisiunile adresate elevilor și studenților *Club XX* și *Alma Mater*²⁹), emisiuni muzicale pentru tineri (*Muzicorama*³⁰ este difuzată începând cu 15 noiembrie pe Programul 2, este adevărat, însă termenul „pop“ apare în cursul primei ediții a acestei emisiuni), emisiuni interactive (*Dialog cu telespectatorii*³¹, realizată de Tudor Vornicu).

Tudor Vornicu

Dispărut în 1988, Tudor Vornicu rămâne unul din cei mai buni profesioniști din istoria Televiziunii Române, prieten, se pare, cu Leon Zitron³² și probabil ofițer de Securitate cu unele păcate la activ. A petrecut cinci ani la Paris ca trimis special (1960-1965) al Radioului românesc. După o regulă generală, cu cât poziția politică a unui profesionist este mai solidă, cu atât acesta are mai multe șanse să inoveze în domeniul său de specialitate, deoarece

el are mijloacele să slăbească autoritatea cenzurii: acesta a fost și cazul lui Tudor Vornicu. Există un episod tulbure în cariera sa. Totul înclină spre acreditarea ideii că Vornicu a fost ofițer de contraspi-onaj. I se acordă Medalia muncii de către Consiliul de Stat condus de Gheorghe Gheorghiu-Dej, pe 3 iulie 1961 (*Decret* 172/1961, fondul Consiliului de Stat al ANR, decret care nu a fost publicat; este singurul care a primit această medalie dintre cei șase ofițeri răsplătiți odată cu el: celorlalți cinci, Consiliul de Stat le acorda distincții pentru „servicii mari pentru apărarea ordinii sociale și de stat“). În fișa intitulată „Expunerea motivelor“ putem citi că cei șase ofițeri au reușit să „demaște acțiuni de spionaj exercitate de către țările imperialiste împotriva țării noastre“. Fosta sa colaboratoare, Anca Fusariu (decedată în ianuarie 2013), reporter, angajată la TVR în 1971 de către Ion Bucheru și membră a echipei de „reporteri speciali“ a lui Tudor Vornicu din 1978 până în 1983, mărturisește că Vornicu însuși vorbea despre activitatea sa de contraspi-onaj. În *Jurnalul* lui I.D. Sîrbu, Tudor Vornicu apare drept căpitanul de Securitate care l-ar fi interogată și amenințată cu eliminarea fizică la sfârșitul anilor 1950³³. Această ipoteză este desigur probabilă, însă împrejurările rămân încă tulburi pentru a admite cu certitudine calitatea sa de participant activ la reprimarea comunistă din anii 1950. Prin prestigiul său, prin statutul său neoficial, în calitate de ofițer în cadrul Ministerului de Interne, Tudor Vornicu a permis, în anii negri ai Televiziunii Române, existența câtorva insule de cvasinormalitate, precum și menținerea unei anumite demnități profesionale în rândul celor mai influenți realizatori de emisiuni de reportaje, anchete sau documentare, ceea ce i-a adus, în pofida activităților suspecte din anii tinereții, o recunoaștere incontestabilă.³⁴

Nu trebuie să uităm, pe de altă parte, că *Transfocator* și *Reflector* (care devine cotidian în noiembrie, timp de trei luni) rămân în perioada respectivă niște emisiuni de critică socială care, fără a incrimina autoritățile politice din țară ori regimul comunist, fără a pune în discuție comunismul însuși, întunecau imaginea triumfală a unei țări ce trăiește o epocă „eroică“ și pe care din ce în ce mai multe emisiuni cu conținut „pozitiv“ o transmit. Însă rolul lor este mai important: ele dau autenticitate unei reprezentări care, scăldată de un soare de nestins,

nu ar fi putut convinge pe nimeni, în cele din urmă, de „realitatea” sa. În anii de cotitură 1970, imaginea regimului Ceaușescu începea să se întunece. O anchetă pe care am făcut-o pentru intervalul 23 mai — 19 iunie 1971 cu privire la raportul între emisiunile tip reportaj, anchetă, documentar cu conținut pozitiv *versus* negativ (urmărind descrierea emisiunilor în programele publicate în revista *RadioTV*) arată acest clasament:

conținut dominant	pozitiv	echilibrat	negativ(critic)
16 emisiuni diferite	9 emisiuni	3 emisiuni	4 emisiuni
47 difuzări ale celor 16 emisiuni în intervalul ales	23	12 (8 cu dominantă pozitivă, 4 cu dominantă negativă)	12
Total: 100	67		33

„Conținutul negativ” trebuie înțeles pur și simplu ca discurs critic la adresa unor nereguli, minore sau medii, observate la toate nivelurile societății și economiei românești — dar nu și la cel politic. Cum trebuie interpretat acest tabel? Înainte de toate, nu trebuie să pierdem din vedere faptul că, între 1947 și 1962 (în linii mari), orice încercare a de a critica aspecte ale realității republicii populare avea drept urmare condamnări și execuții, adesea capitale. Realul era împărțit brutal între un interior „conform liniei” Puterii și un exterior detestat care trebuia fie respins, fie absorbit. Zece ani însă mai târziu, Puterea își permite să prezinte o realitate socială întru câtva eterogenă: ceea ce nu este conform poate fi de acum înainte ridiculizat, nu trebuie ucis. Nu poate fi sesizată pe deplin puterea spectaculoasă a unei critici ironice decât în raport cu o critică de condamnare. Dacă televiziunea română cunoaște o „epocă de aur”, aceasta se datorează coincidenței a trei momente: cel al dezvoltării tehnice, cel al unei stabilități crescute a regimului comunist care devine mai permisiv în materie de conduite culturale și etice individuale și de asemenea un soi de depresiune de putere, între un regim care expiră și unul tânăr.

Această întâlnire între progresul tehnic și modernizarea moravurilor este cadrul în care se naște critica socială la televiziune — discurs prescriptiv și totodată spectacol de caractere: odată cu ea, televiziunea (și toate celelalte medii) devine o forță socială pe care puterea politică trebuie să o cumpere și să o cenzureze pentru a nu avea de suferit de pe urma puterii ei.

Sistemul socialist nu s-ar fi putut niciodată impune în fața celui capitalist, dată fiind competiția neîntreruptă cu sistemul capitalist, care este ea însăși un mod de a fi capitalist. În acest context, la sfârșitul anilor 1960, televiziunea română se constituie într-o încercare de a dovedi excelența regimului comunist, prin recursul la un sistem de valori diferit: îndeplinirea materială cu măsură, dar abundență „morală”. Încercarea de a se lua la întrecere cu capitalismul este motivul pentru care cumpărarea televiziunii de către puterea politică este preferabilă cenzurii brutale. Aceasta înseamnă un pact de tipul: eu, statul, veghez la dezvoltarea tehnică și cantitativă a televiziunii (dezvoltare relativă, de altfel, fiind limitată de înapoierile sociale în termeni de urbanizare și de venituri: mai multe studiouri, aparate, televizoare mai puțin scumpe, o mai bună acoperire a teritoriului), iar tu, televiziune, renunți în schimb, puțin câte puțin, la statutul de autoritate publică și la libertatea de alegere a formei și a conținutului programelor.

Referitor la valoarea comercială a aparatelor de televiziune, un studiu din 1969 realizat într-un magazin de aparate electrocasnice din București arată că: televizorul este aparatul electrocasnic cel mai solicitat dintre terminalele media din perioada respectivă (aparate radio cu lămpi, cu tranzistori, pick-upuri, magnetofone); segmentul cel mai mare de cumpărători îl constituie muncitorii urmași de tehnicieni — țărani vin pe ultimul loc; majoritatea cumpărătorilor de televizoare au între 30 și 50 de ani (în timp ce majoritatea tinerilor cumpără pick-upuri și magnetofone) și trăiesc în mediul urban; în sfârșit, marea majoritate a achiziționării de televizoare (peste 80%) se face prin plata unui avans și în rate. Toate acestea fac ca — din cauza degradării situației economice a oamenilor după 1975 și mai ales în anii 1980 — televiziunea să pătrundă cu întârziere în zonele cele mai dezavantajate ale României, la țară, nereușind să suscite adeziunea tinerilor cărora pretinde

că li se adresează din ce în ce mai mult. Televizoarele rămân niște aparate scumpe pe tot parcursul regimului Ceaușescu, în special după introducerea receptorilor în culori, al căror preț echivalează șase-opt salarii medii³⁵.

De aceea, trebuie să remarcăm faptul că în 1971, în timp ce limbajul și discursul televiziunii erau deja constrânse la o disciplină ideologică și morală susținută, o treime din emisiunile sociale erau totuși prevăzute cu o dimensiune critică la adresa realității regimului comunist. Extinderea programelor contribuie, dacă nu la diversificarea și dezvoltarea emisiunilor de critică socială, măcar la menținerea acestora. Pentru a umple aproape zece ore de program pe zi, trebuia conceput un program mult mai divers decât ne amintim că era la sfârșitul anilor 1980.

În noiembrie 1969 (tot după al X-lea Congres), o nouă idee de îmbogățire a programelor contribuie la adâncirea dependenței televiziunii de autoritatea politică: este vorba despre apariția, în luna noiembrie, a emisiunilor în limba maghiară și germană la inițiativa — din nou — a lui Nicolae Ceaușescu, care voia în acest fel să integreze politic și cultural comunitățile importante ale maghiarilor (în special) și ale germanilor ce trăiau preponderent în Transilvania. Aceste emisiuni, 90 de minute pentru limba maghiară și 60 de minute pentru cea germană (durate ulterior crescute la 150, respectiv 105 minute), devin repede niște tribune ideologice, iar prezența lor în cadrul programelor televiziunii române va ilustra principiul „o mână spală pe alta” care descrie, din 1973, relația televiziunii cu politicul. Puterea oferea (timpi de antenă) iar beneficiarul (publicul vizat via televiziune) era constrâns să mulțumească. În caseta de prezentare de pe prima pagină a revistei *RadioTV* nr. 47/1969 se pot citi următoarele: „sumarul emisiunilor va consta din: cronici ale evenimentelor interne și externe, debateri pe subiecte de actualitate, creații folclorice și culte în literatură și artă”. În schimbul creșterii programelor, beneficiarii vor fi obligați să consacre din ce în ce mai mult timpi de antenă pentru ceea ce am putea numi secularizarea ideologică a realului, constând practic în preeminența anumitor teme, a unei anumite sintaxe și a unei anume selecții. Aceste emisiuni vor dispărea, la rândul lor, în anii 1980. Însă în 1969, ele fac

dovada, din nou, a succesului politicii „multiculturale” în societatea socialistă românească.

În acea perioadă, fiecare zi din săptămâna televizuală avea un profil distinct: duminică este singură zi cu program continuu (cu unele întreruperi câteodată după-amiaza, înainte de 1972), care se adresează unui public particular: copiilor și țărilor dimineța, militarilor prin emisiunea intitulată *De strajă patriei* (emisiune ce apare imediat după invadarea Cehoslovaciei de către țările aderente la Pactul de la Varșovia), emisiunea în limba maghiară (a doua parte a acesteia fiind difuzată puțin mai târziu, joia), transmisiuni sportive (toate sporturile, cu precădere fotbalul, însă într-o poziție mai puțin dominantă ca în zilele noastre), un magazin de divertisment care va figura în program și în anii 1990, filme, dar și, începând din toamna anului 1970, punerea în scenă a unei idei nefericite a lui Ceaușescu: un concurs de muzică corală — devenit repede festival permanent — cu o durată de 80 de minute, *Cântarea României*, care devine treptat o paradă festivă difuzată de două ori pe lună, apoi o dată pe săptămână, în cadrul său participând toate formațiile muzicale, de amatori sau profesioniști, de muzică populară și cultă din toate cele 40 de județe ale țării³⁶. În 1969 încă, cu excepția zilei de sâmbătă, toate zilele săptămânii vor avea în program emisiuni culturale: din cauza lipsei unei veritabile gândiri sociologice despre ceea ce înseamnă „cultura de masă”³⁷ și a unui societăți urbane tradiționale — dar și din cauza ideii că televiziunea nu trebuie să se plieze pe gusturile maselor, ci să le educe mereu. Influența lui Ceaușescu în soartă programelor culturale ale televiziunii poate fi rezumată astfel: dacă manifesta indiferență față de arta clasică, nu era deloc de acord cu formele culturii urbane a tinerilor, în afară de cazul în care aceasta putea fi deturnată spre realizarea scopurilor sale politice și economice (detaliile influenței sale vor fi discutate cu altă ocazie). Îi plăceau romanțele interbelice, astfel că emisiunile muzicale de romanțe vor rămâne în program pe tot parcursul anilor 1970 și 1980, cel puțin o dată pe săptămână — deși potențialul lor revoluționar era egal cu zero. Luni este ziua dezbaterii economice și sociale (emisiuni informative, descriptive și aniversare), a concursurilor televizate, a romanelor-foleton; marți, este seara de teatru,

ziua emisiunilor pentru copii și adolescenți; miercuri este seara socială și literară, dar și a *Telecinematecii* — a filmului de artă, iar joi, revine teatrului; vineri, din nou emisiuni pentru tineri, emisiuni științifice; sâmbătă este seara de varietăți și film, dar și a emisiunii celei mai lungi și mai puțin marcate de ideologie pe care a realizat-o vreodată televiziunea română — *Teleenciclopedia*.

Problemele materiale și pretențiile ideologice cu care se confrunta televiziunea română taie, desigur, din optimismul care domnea în acea perioadă în instituție; să încercăm însă să ne punem în locul oamenilor din acea vreme: creșterea era o realitate, divertismentul ocupa un loc important în programe, filmele erau în majoritate de origine occidentală (seriale americane, filme europene și mai ales franceze). Filmele de ficțiune de import, muzica și documentarele străine (Festivalul „Cerbul de Aur” contribuise la aceasta, deoarece Televiziunea Română realiza filme cu fiecare din soliștii invitați) nu lipseau din program³⁸, copiii și tinerii aveau și ei un număr tot mai mare de emisiuni. Pe scurt, 1969 este anul în care devenise clar că un compromis era pe cale să se înfăptuiască între televiziunea din România și partidul comunist: chiar dacă o ideologie națională și partizană (în măsura în care PCR al lui Ceaușescu este văzut înainte de toate ca un partid național) se făcea din ce în ce mai mult auzită la televizor datorită succesului economic al regimului, creșteau speranțele în ceea ce privește îmbunătățirea industriei de divertisment. Apoi, în definitiv, această propagandă nu era cu totul și pentru totdeauna în contradicție cu realitatea; nici cultul personalității lui Ceaușescu nu era, pe atunci, în opinia unora, exagerat: era vorba, de fapt, despre cel mai apreciat conducător al unui partid comunist de către lumea occidentală, iar România nu avusese niciodată un conducător atât de apreciat la nivel mondial. Toate acestea nu reușesc, însă, să clinească o judecată foarte simplă: interesul televiziunii consta în a pune pe ecrane fie „fața ascunsă” a ceea ce numim în mod obișnuit realitate, fie „reprezentări” ale realității dintr-un punct de vedere implicit care, prin intermediul imaginilor, se prezintă drept „realitate nudă”. Însă această referință nu poate fi ierarhizată: și tocmai această absență a ierarhiei face ca televiziunea să fie atât de diferită față de alte

mijloace care „arată”; tocmai această egalitate a subiectelor în fața camerei face ca, parcă într-un fel de percepție reductivă, mișcarea pură și simplă tradusă în imagini cinetice să devină spectacol. Raymond Williams, în renumită sa carte despre televiziune, *Television: Technology and Cultural Form*, făcea o observație asemănătoare: „Nu numai facilitățile tehnice preced cererea; mijlocul de comunicare este cel care își precede conținutul.”³⁹ Iată o constatare la drept vorbind existențialistă — „existența precede esența” — care, enunțată într-un registru diferit și având o țință metafizică, confirma spusele lui Williams și, în cele din urmă, celebrul adagiu al lui Marshall McLuhan: mediul este mesajul. Or, tot efortul realizatorilor de programe de televiziune se concentrează pe deturnarea acestei strălucitoare tautologii.

Din această perspectivă, ne apare evident decalajul cultural între formele culturale active și recunoscute ca atare de către societatea românească în ansamblu și de conducerea partidului comunist, și forma culturală care este televiziunea. Cu ocazia unei ședințe de lucru cu conducerea Uniunii Scriitorilor, Ceaușescu afirma, pe data de 22 mai 1968:

Este de înțeles, tovarăși, că noi suntem partizani, de la început până la sfârșit, ai unei literaturi militante și nici nu putem să concepem o altfel de literatură. Sigur, pot fi folosite diferite forme de exprimare, aici este greu să dăm o rețetă, ideea până la urmă trebuie să fie aceeași. (...) Una este problema de formă, de exprimare, de metodă și alta este concepția pe care trebuie s-o conțină literatura noastră și în această privință suntem împotriva oricărei diversități de concepții.⁴⁰

Această concepție romantică, dihotomică, a formei și a ideii este, în momentul în care apare televiziunea, depășită. Incapabil să vadă televiziunea ca pe o prezență a cărei semnificație consta în propriile-i acte de prezență, Ceaușescu începe să conceapă, după 1969, conținuturile pe care televiziunea ar trebui să le difuzeze. Pe de altă parte, revăzând emisiunile difuzate atunci și discutând cu unii realizatori, avem motive să credem că majoritatea profesioniștilor români din televiziune — toți foști jurnaliști, unii proveniți din presa scrisă, alții

din radio, unii din teatru, alții din cinema, unii și din domeniul literar — aveau, în epocă, o concepție asemănătoare despre televiziune ca „formă culturală“.

7. Un viitor promițător pentru televiziune

Cu ocazia unei ședințe organizate de Comitetul de partid și de Colegiul Radioteleviziunii, în 19 mai 1969, Ioan Grigorescu, vicepreședinte responsabil de departamentul cultural al TVR, declara:

(...) suntem în pragul creării unei adevărate industrii a programelor...Un nou program-schemă tocmai a fost pus în practică, program ce pune un accent particular pe caracterul de dezbateră și comentariu al problemelor sociale, al problemelor politice, pe confruntarea opiniilor.¹

Cu câteva luni înainte, Ioan Grigorescu constata, cum am mai spus, că „din punctul de vedere al numărului de ore de emisie, Televiziunea Română este pe locul 12 în Europa“². Optimismul din jurul televiziunii este, deci, justificat și, în ciuda obstacolelor deja menționate, ideea unei televiziuni de larg consum în viitorul apropiat părea, pe zi ce trecea, tot mai probabilă. Acest optimism se manifestă chiar și mai târziu, în lucrările cadrelor din TVR care, după 1971, erau obligate să urmeze cursuri de „reciclare“ la școala de cadre ale PCR, Academia „Ștefan Gheorghiu“. Spre exemplu, în lucrarea intitulată *Profilarea, element de bază în conceperea și organizarea programelor radioteleviziunii moderne*, Victor Popa³ creează, după o trecere în revistă scurtă, dar prea densă, despre dezvoltarea programelor de radio și televiziune în lume (state capitaliste și socialiste deopotrivă⁴), o imagine (cu siguranță utopică) despre viitorul radioului și al televiziunii în România. În textul său, rolul sintagmelor oficiale, care semnifică subordonarea tuturor proiectelor instituționale față de textele programatice ale partidului și față de limbajul de lemn în plină expansiune, devine deja foarte important. Dar în 1974, anul redactării acestor lucrări,

expresia optimismului din 1968-1969 este cea care are cel mai mult de suferit, din cauza generalizării discursului de propagandă fabricat în laboratoarele de cadre ale partidului comunist și validat de către privirea fixă, deși *îndepărtată*, a secretarului general al partidului. Sub crusta noii ordini discursive oficiale, se întrevede însă imaginea unui viitor mai strălucit pentru media audiovizuale.

În ceea ce privește specializarea programelor, Victor Popa numește trei criterii care trebuie să orienteze această activitate: televiziunea să fie „unul dintre principalele mijloace de propagandă a politicii de partid, de educație socialistă, de influență și de formare a opiniei publice“, un mijloc de execuție „a sarcinilor stabilite în documentele partidului și ale statului...“ și „a directivelor date de conducerea de partid și de stat⁵ în legătură cu ameliorarea structurii programelor și despre cele mai bune mijloace de a le adapta la marile exigențe actuale“. Cel mai interesant rămâne, totuși, capitolul intitulat „Profilarea de ansamblu a viitoarelor programe de radio și televiziune“: astfel, Televiziunea Română ar fi trebuit să aibă, 20 de ani mai târziu, în timpul anilor 1990, trei canale (cel de-al treilea urmând să apară după 1990⁶): primul ar fi avut acoperire pe întreg teritoriul, cel de-al doilea pe 60%-80%⁷ (la momentul respectiv, primul avea acoperire pe 93% din teritoriu și al doilea pe 13%, fără a fi înregistrat vreo creștere din 1970). Primul canal ar fi fost mai degrabă informativ și internațional (transmisii realizate via Intervision, Eurovision, Mondovision), cel de-al doilea cultural, social, științific și, mai presus de orice, ideologic, adresându-se unor nișe distincte așa cum sunt femeile și tinerii, în timp ce cel de-al treilea ar fi fost un canal-școală, adresat comunităților etnice și geografice particulare (maghiari, germani, provincii⁸). Culme a abundenței, primul canal ar fi luat în considerare, în timpul decadelor 1990-2000, posibilitatea ca două zile, sâmbăta și duminica, să aibă un program neîntrerupt între 8:00 și 23:00⁹.

Cum se întâmplă adesea, corecturile, ștersăturile, adăugirile textului vorbesc mai mult, spun mai multe decât sintagmele „corecte“: ele arată lipsa de încredere într-o dezvoltare rapidă a televiziunii, în ciuda perioadei 1968-1972, sau într-o ameliorare veritabilă a condițiilor de muncă din România.

Autorul scrie, cu privire la convergența dintre aceste programe previzionale și viitorul pieței de muncă: „(...) luând în considerare reducerea săptămânii de muncă la 40-42 de ore (...)”, însă această informație este ștersă și corectată, tot cu creionul, cu mențiunea „42-44 ore”. Aceste ștersături reprezintă unul din primele semne care se observă în legătură cu distanța dintre logica dezvoltării sociale europene (individualismul, morala drepturilor individului, lărgirea pieței de servicii și produse cu valoare adăugată etc.) și logica radicală a dezvoltării românești (colectivism, morală a integrării colective și a sacrificiului pe altarul „poporului”, restrângerea pieței de servicii). În România, creșterea încetează să mai însemne, încă de la începutul anilor 1970, înmulțirea rapidă a numărului și a calității comodităților (printre care televiziunea), pentru a se transforma în investiții masive în industrie și construcții, dirijate de stat. Trecerea la televiziunea în culori, amplificarea serviciilor televiziunii, reducerea orelor de muncă nu sunt cu adevărat obiectivele puterii instaurate: este pentru prima dată când televiziunea, ca mijloc de promovare a unei imagini favorabile, moderne, a României în Vest, încetează să mai fie o prioritate.

Aceste cursuri pe care angajații TVR sunt obligați să le facă sunt rezultatul direct al „Tezelor din iulie” făcute publice pentru prima dată de Nicolae Ceaușescu în 9 iulie 1971 în noua sa vilă de la malul Mării Negre (inaugurată în 1967), și în acest moment majoritatea istoricilor se pun de acord pentru a situa debutul recompunerii câmpului ideologic în România. Am demonstrat deja în ce măsură această cronologie se datorează unei iluzii fenomenologice care îl determină pe istoric să situeze originea unei rupturi acolo unde ea este deja evidentă. În consecință, dacă după iulie 1971 rolul discursurilor liderului PCR devine central și stânenitor pentru orice alt discurs public — premisă a cultului personalității care se declanșează curând — inițiativele politice, administrative și culturale decise o dată cu „Tezele din iulie” pot fi regăsite în discursurile lui Ceaușescu de la începutul regimului său și mai ales odată cu Congresul X al Partidului din august 1969. Este vorba despre a aprecia în detaliu evoluția discursului oficial în funcție de temele pe care le prezintă: unele dintre ele înregistrează o eclipsare, ca

„democrația socialistă”, ba chiar „marxism-leninismul”, altele îl vor invada puțin câte puțin, ca de pildă „societatea socialistă multilateral dezvoltată”; dinamica acestei economii tematice ia deja formele pe care le știm bine astăzi încă din 1969.

Încă din 6 noiembrie 1968, cu ocazia unei întâlniri cu conducerea Uniunii Scriitorilor, Ceaușescu spunea:

Eu nu spun că neapărat în fiecare roman sau poezie să scriem despre materialismul dialectic sau marxism-leninism. Nu în sensul acesta vreau să fiu înțeles, ci în sensul că în gândirea noastră toată concepția trebuie să pornească de aici.¹⁰

După 1971, ideea exprimată aici devine hotărâre politică și antrenează o schimbare sistematică a discursului mediatic, pentru a se transforma rapid într-un clișeu al „ceaușismului” în detrimentul altora.

Spre deosebire de 1969, în 1974, la Congresul al XI-lea televiziunea va fi considerată de Ceaușescu în bloc cu presa și radioul — ea-și va fi pierdut din importanță în ochii Conducătorului, devenind o simplă anexă a propagandei politice și economice interne. În 1974, Ceaușescu nu mai vorbește despre calitatea programelor, nu mai este interesat decât de o singură temă, educația, și de o singură conduită, militantismul. În 1969 însă, rolul de vitrină națională a TVR prevalează asupra celui de tribună ideologică. Activitatea ei face parte din mișcarea de dezvoltare a televiziunilor naționale din întreaga Europă¹¹ și, în ciuda persistenței mitului ideologic și a penuriei libertăților individuale, optimismul primează: deoarece niciodată — sau de mult timp, oricum — nu se văzuse o Românie atât de activă, mândră de cultura ei, recunoscută pentru procesul de actualizare, prin muncă, a celor câteva virtualități pe care le descoperea. Mi se pare cea mai mare greșală să condamnăm acest optimism, astăzi, după ce știm cum a evoluat istoria mai departe. În comparație cu ea însăși, în primul rând, dar și cu unele dintre statele socialiste, România cunoaște probabil perioada cea mai fertilă (plătită scump, Bogdan Murescu nu uită să reamintească în volumul esențial pe care l-am citat deja) din istoria ei recentă, pre- și post-1989, cel puțin până la începutul anilor 2000. În 1969 încă, nu Ceaușescu, ci mai ales

societatea nouă, socialistă, este ctitorul acestui succes. Trebuie să spunem că în niciun cadru din filmul difuzat în august la televiziune, *Drumul Soarelui*, figura lui Ceaușescu nu apare.

Cu ocazia evenimentelor politice majore care marchează acest an, am consultat cronicile de televiziune din luna august 1969, și am identificat raportul următor în ceea ce privește referințele la propaganda politică: dintre cele 13 cronici regăsite în arhive, din 29 iulie până în 29 august¹² (cu cinci semnături diferite, dintre care un pseudonim — Argus) doar una este consacrată Congresului X. Aceasta reia limbajul triumfalist și brut al tribunei politice și vizează în mod expres realegerea lui Nicolae Ceaușescu în funcția de secretar general al PCR — inclusiv sintagma „fiul cel mai iubit al patriei” — însă numele lui nu este menționat în această cronică apărută sub pseudonim în 14 august în revista *România literară*. Sunt și alte articole care fac referire la evenimentele politice ale lunii, fără nicio mențiune nominală (PCR ori Ceaușescu), însă trebuie menționat faptul că ele par redactate — în întregul lor și în absența unui ritual normativ și expresiv — conform unor opțiuni retorice personale și în spiritul agendei epocii: încurajarea spiritului critic și evidențierea „democrației participative”. Această ultimă formulă trebuie înțeleasă, în domeniul audiovizualului, pe de o parte ca o formă de interacțiune dintre cetățeni și realitățile materiale ale României socialiste *ca expresie a muncii și gândirii lor*, și, pe de alta, ca răspuns pozitiv din partea maselor la semnalele propagandei. Astfel, Călin Căliman scrie în cronică sa: „Ceea ce îi lipsește încă televiziunii este independența «fazei descriptive» în modul de abordare a evenimentelor.”¹³ Or, această independență nu putea fi înțeleasă decât în două moduri: ori în sens critic ori în sens prozopopeic. Am putea vorbi aici despre complexul artistic pe care l-a avut televiziunea din România și, la modul general, cultura română contemporană în raport cu reprezentările mediatice care nu aduceau *un plus în raport cu realitatea*: acestea erau discreditate pe loc. Această imposibilitate de a concepe *multum in parvo* nu mi se pare însă surprinzătoare: regimul comunist împărțea o concepție estetică romantică, iar contactul masei cu arta „cultă” era foarte redus. De aceea, „arta” trebuia separată evident de „cotidian”, prima fiind generatoare consacrată

de pathos, în vreme ce detaliile cotidianului rămâneau greu detectabile și active estetic. În plus, ideea unei televiziuni care educă, sau face ceea ce azi se numește *edutainment*, oferea partea leului producțiilor artistice clasice.

Această perioadă de la sfârșitul anilor 1960 apărea ca mediu al unei confuzii pe care conduita politică a liderului a știut să o genereze și să o întrețină: confuzia între imaginea unui conducător interesat de problemele oamenilor, intransigent, întrepid și corect, și moralismul său rigid, avariția și neînțelegerea limbajului mediativ modern. Din motive strategice, Nicolae Ceaușescu nu putea impune imediat după moartea fostului șef al partidului, Gheorghiu-Dej, un discurs ideologic lipsit de finețe. Și tocmai condamnarea predecesorului său i-a adus renumele de a fi just și intransigent, căci cine ar fi îndrăznit înainte să condamne „aspectele negative” în activitatea partidului comunist, așa cum Ceaușescu a făcut-o cu ocazia Congresului X al Partidului? (Aici trebuie însă remarcat iar precedentul sovietic Stalin-Hrușciiov, pe care Ceaușescu îl copiaza într-o oarecare măsură.) De fapt, această disponibilitate pentru critică era expresia voinței lui Ceaușescu de a chema la ordine orice tentativă individuală de îndoială ideologică (interpretată ca lășitate) sau de alunecare către valori noncolectiviste. Desigur, în termeni politici, Ceaușescu încerca să scape de concurența istorică pe care i-o făcea Dej — mi se pare evident, astăzi, că a și reușit. Vara lui 1969 devine primul anotimp în care, supunându-se spiritului discursului lui Ceaușescu — mai mult decât literei sale —, Televiziunea Română începe să promoveze *colectivul* (muncitori în uzine, sala Congresului, defilarea din 23 August, panorame văzute din *Drumul Soarelui*, coruri etc.). Și tot într-o cronică de televiziune a acestei luni august se formulează particularitatea perspectivei societății românești pe care televiziunea o proiectează:

Am văzut o antologie de imagini înflăcărâte, cele mai importante evenimente ale anilor noștri, bine alese ca regie și legate foarte dinamic în cursul montajului, pe fundalul permanent al prezenței vii a omului contemporan.¹⁴

În momentul în care omul contemporan devine masă și, pentru imaginile televizuale, simplu fundal pe care se configurează „realizările” supravegheate de către Unul — Unul care își va declina în mod rapid identitatea: ochiul polifemic al lui Nicolae Ceaușescu —, întreg destinul public al televiziunii române pentru următorul deceniu va fi jucat. Căci, dacă evoluția televiziunii către creștere și profesionalizare ar fi fost reală și normală, în momentul în care România întreținea relații importante cu Statele Unite sau RFG, în care „cultura de masă” cunoștea o anumită dezvoltare, în care Ceaușescu beneficia de statutul de mecena al Televiziunii Române, lucrurile ar fi putut evolua cu totul altfel.

Cu siguranță, nimeni nu bănuia ceea ce urma să se întâmple cu instituția la jumătatea anilor 1980. Deceniul 1970, spre deosebire de anii 1960, va avea programe bine prezentate, însă produse și difuzate de către o instituție care trebuia să se supună înainte de toate cererilor propagandei partidului. Nicio nouă emisiune decisivă pentru a marca vocația publică și civică a Televiziunii Române nu va apărea după 1970, și 1969 va fi anul în care vitalitatea sănătoasă a unei instituții autonome trebuie să înfrunte vitalitatea perversă a unei ambiții politice unice în România: pentru moment, frontul de luptă este încă-pător.

În 1969, patriotismul nu trebuie încă fortificat prin obstrucția apariției pe ecran a scenelor de viață cotidiană sau a imaginilor din Occident. Președinții lumii care vizitează Bucureștiul trebuie să găsească oameni mulțumiți, să regăsească tot ceea ce e bun la ei acasă, dar nimic din ce e rău. România socialistă din anii 1960 se vrea un fel de Occident repornit de la zero, care să păstreze și să producă ceea ce face gloria civilizației occidentale, fără a cădea în excesele consumiste cărora aceasta le-a sucombat. Din 1970 încolo, Televiziunea Română apare ca un mijloc esențial de legitimare a autorității lui Nicolae Ceaușescu acasă, și este fără îndoială motivul pentru care viitorul președinte român exercită un control din ce în ce mai sever asupra conținutului programelor. Legitimitatea pe care o caută, Ceaușescu o ia mai ales din exterior, de la statele cele mai puternice: Statele Unite, China, Franța, RFG¹⁵. Odată cucerită

această legitimitate — raportul partidului pe care îl citește cu ocazia Congresului al XI-lea al PCR atestă succesul internațional pe care-l reportase — Ceaușescu nu mai este deloc atent la eficacitatea internă a propagandei.

Opera de legitimare a sa începe de fapt în 1968 și devine program în 1969. Televiziunea își va asuma responsabilitatea de a-l urmări în mod explicit în 1970, odată cu cele patru vizite importante pe care Nicolae Ceaușescu le face în străinătate, în Franța, Austria, SUA și la ONU. Nu că activitatea secretarului general ar fi fost neglijată înainte, dar acum vizitele sale în străinătate sunt anunțate din timp. Între 1970 și 1974, Televiziunea va desfășura o campanie de propagandă în beneficiul lui Nicolae Ceaușescu — celelalte campanii politice trecând pe planul secund —, ocazie cu care cultul personalității a putut fi argumentat, la tribuna Congresului al XI-lea, de Dumitru Popescu. Ministrul le răspunde celor care se miră de tumultul mediatic creat în jurul lui Ceaușescu printr-o analogie istorică conform căreia România, traversând acum epoca sa cea mai prosperă, e normal să consacre un cult celui care își asumă meritul acestei grații istorice, la fel cum făcuse Atena cu Pericle sau America cu Jefferson etc.

Nu vom putea minimaliza rolul discursurilor lui Nicolae Ceaușescu despre intensificarea activității ideologice din 1971. Trebuie să recunoaștem în aceste discursuri, dintre care cel de la Plenara PCR, din 3-5 noiembrie 1971 este fără îndoială cel mai important, fiind foarte larg difuzat, schimbarea bruscă întreprinsă de un lider de partid care se temea ca popularitatea să nu-i dăuneze mai târziu. Îi era teamă ca nu cumva deschiderea relativă începută de predecesorul său, Gheorghiu-Dej, să nu-i determine pe oameni să dorească mai multe libertăți individuale pe care sistemul nu le putea oferi¹⁶. Se temea mai ales ca această dorință, manifestată din ce în ce mai mult, să nu-i slăbească poziția nu chiar atât de independentă precum pretindea față de Moscova. Face astfel primul pas către ceea ce el credea că înseamnă „ridicarea conștiinței socialiste” a oamenilor: o distribuție clară a ceea ce trebuie și a ceea ce nu trebuie să fie important dintre valorile culturale și morale care orientează existența cetățenilor și instituțiilor unei țări europene și

socialiste. În acest fel, el estima să obțină nu doar respectul celui care oferă orice libertate și care relaxează disciplina socială, ci și respectul datorat liderului autoritar care, deși sever, va fi recunoscut, la urma urmei, ca un autentic erou al emancipării. În acest sens trebuie să înțelegem — în cazul în care ne putem detașa de ceea ce știm că s-a întâmplat după și ne putem pune în pielea unui român optimist al sfârșitului anilor 1960 — „Tezele din iulie“ 1971.

Intenția de a-și construi figura unui despot luminat nu i-a ieșit lui Ceaușescu din alt motiv: inabilitatea de a întrebuița un limbaj în rezonanță cu dezvoltarea culturală și socială la care ajunsese România urbană în acei ani. Televiziunea nu minte: după deschiderea spre cultura de masă occidentală la care tot ea contribuise atât de mult, după introducerea subiectivității în presă, nu se mai putea reveni cu succes la limbajul de lemn. Fraza saturată, paratactică, rărirea operatorilor argumentativi, o pleoră de enumerații și de attribute caracterizează un discurs prăfuit, care nu cadrează deloc cu ceea ce Dumitru Popescu numise „a gândi cu propriul cap“. Mai mult, acest discurs trebuia să satisfacă dorința lui Ceaușescu de a fi recunoscut ca erou al noii Românii tocmai pentru că nu a marșat la o liberalizare periculoasă a societății în momentul în care investițiile industriale în curs cereau o mână de lucru mereu mai numeroasă și mai eficace. „Eroismul“ lui Ceaușescu, pe care televiziunea îl expune la ridicol imediat ce încearcă să-l pună în scenă, pentru că ea nu poate crea decât vedete, nu eroi, se manifestă chiar aici, în acest acces de disciplinare a unei societăți care capătă culoare. Ceaușescu constată, pe bună dreptate în primă instanță, că liberalizarea ar fi dus la reconstituirea raportului tradițional Occident-Orient, în care România rămânea o națiune mică și complexată, privită cu condescendență de marile țări europene. De aceea, simte nevoia de radicalism. Radicalismul lui este însă prost practicat și, în timp, nu doar inutil, ci chiar dăunător. Una dintre porțile către Europa pe care Ceaușescu le deschide la început, pentru a le închide foarte repede după ce realizează pericolul, este Festivalul „Cerbul de Aur“.

Festivalul de muzică ușoară „Cerbul de Aur“

„Cerbul de Aur“, patru ediții înainte de 1989 — 1968-1971 — e organizat, se pare, la sugestia lui Ceaușescu, în urma unei discuții cu Octavian Paler¹⁷. Deși legitimat de o „Hotărâre a Secretariatului Comitetului Central al PCR cu privire la îmbunătățirea activității culturale în domeniul muzicii ușoare“, acest festival, realizat sub conducerea scriitorului Octavian Paler, cooptat în conducerea TVR la câteva luni după ce își începuse misiunea diplomatică la Roma, a reprezentat încă un pas către recuperarea dimensiunii europene a culturii române, deteriorată puternic în anii 1950, și un efort de integrare a Televiziunii Române în sfera instituțiilor mediatice de calitate apărute la finalul anilor 1950 în tot blocul Europei de Est. Pentru a rezuma rapid conținutul acestui festival, amintim faptul că a fost conceput pentru o durată de cinci zile, că pentru el conlucrează Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, Radioteleviziunea și Uniunea Compozitorilor, că este organizat de către un grup de zece cadre de conducere ale TVR¹⁸ și că este format dintr-un concurs și dintr-un număr de recitaluri în afara concursului (în medie două pentru fiecare dintre cele cinci seri ale evenimentului) la care sunt invitați, în limita a 3 000 de dolari oferiți pentru un recital¹⁹, interpreții cei mai importanți ai muzicii europene și chiar mondiale²⁰ și, pentru ofertele mai puțin importante (1 500-3 000 de ruble), staruri ale țărilor socialiste. Toate vedetele venite la Brașov sunt obligate, în afară de recitalurile lor, să filmeze câteva minute pentru TVR, ceea ce asigură o prezență satisfăcătoare a muzicii internaționale în emisiunile de varietăți ale postului, dar și valută pentru schimbul internațional de programe. Valeriu Râpeanu, vicepreședinte al TVR între 1970 și 1972, își amintește că a putut schimba filmul unei ediții a festivalului contra unei integrale Beethoven filmată de către televiziunea din RDG. Premiile constau în suma de 20 000 lei²¹ pentru trofeul „Cerbul de Aur“ (vreo 15 salarii medii în epocă²², sau cinci-șase televizoare cu ecran mare, sau, în fine, 2 000 de dolari la prețul de pe piața neagră²³). Se mai acordă „Cerbul de Argint“, „Cerbul de Bronz“, mențiunile, premiul juriului, premiul acordat de Uniunea Compozitorilor, premiul de popularitate, și premiul pentru tineret (ultimele două sunt oferite de către orașul Brașov și de Universitatea din Brașov). În mare, costurile unei ediții a Festivalului „Cerbul de Aur“ se ridică la peste 2 000 000 lei, sumă la care se adaugă, în 1969, 20 000 de dolari

și 4 000 de ruble pentru starurile invitate²⁴. Suma în lei este mereu recuperată (deși sala unde se desfășoară cele cinci spectacole numără doar 662 de locuri în total), și festivalul obține profituri. Totuși, este din ce în ce mai greu să obții acordul guvernului român pentru costurile în valută, într-un moment în care economia română, în plină expansiune industrială, este obligată la plata unor bani grei pentru realizarea planurilor de investiție mereu mai ample, sub conducerea apodictică a lui Nicolae Ceaușescu.

147 000 de televizoare sunt fabricate în 1967 în România, iar în anul următor numărul de abonamente TV depășește pentru prima dată un milion. Putem considera că o familie din șapte are un televizor²⁵. Legăturile sociale sunt în curs de refacere. Sătenii se mută la oraș, în marile aglomerări, oamenii au lângă ei mai puține rude și mai mulți vecini. Festivalul „Cerbul de Aur” face parte din eforturile de accelerare a dezvoltării unei țări înapoiate, însă dotată cu un potențial însemnat de competențe neutilizate. În același timp, acest festival face vizibil un alt decalaj, cultural, între „poporul” care trăiește în mediul rural și păturile privilegiate din marile orașe cărora li se adresează de fapt cultura de „elită”²⁶. Muzica „ușoară” reprezintă o formă burgheză a „culturii de masă”, nu o formă banală de artă de consum pentru oricine. În numărul care precede prima ediție a festivalului, al revistei *RadioTV*, putem citi:

Radioteleviziunea Română, a cărei complexă activitate cuprinde o vastă arie a manifestărilor artistice și muzicale de toate genurile, a luat inițiativa organizării anuale, la Brașov, a unui festival internațional de muzică ușoară. Dotat cu un mare premiu — Cerbul de Aur —, primul din aceste festivaluri va constitui, între 5 și 10 martie din acest an — pe lângă recitalurile mai multor vedete de faimă mondială sau continentală —, prilejul unei confruntări de tinere talente, colaboratori ai studiourilor de televiziune din 20 de țări europene. (...) Festivalul și Concursul internațional de la Brașov are (sic!) valoarea unei prestigioase recunoașteri a semnificației pe care această artă, îndrăgită de atâția, o are în viața cotidiană. Invitații din țară și din străinătate (...) vor contribui la precizarea rolului muzicii ușoare în cultura de masă contemporană, rol care a fost rareori limpede pus în lumină.²⁷

În 1971, directorul ultimei ediții a festivalului, Valeriu Râpeanu, scrie: „*Ouvert à tous les styles d'un art vrai, à tous ceux qui sont venus lui rendre plus d'éclat et de beauté, le festival Le Cerf d'or aspire non seulement à la joie mais à un acte de culture.*”²⁸ Există în aceste două fragmente semnul dorinței de a apropia „cultura de masă”, cu toată greutatea teoretică pe care noțiunea de „masă” o implică în termeni de supremație a cantității și calității, de „artă”, cu tot ceea ce această noțiune semnifică în termeni de calitate a judecății subiective. Or, cei doi termeni nu pot fi identificați decât prin intermediul unui act de voință din partea unui terț agent care are în fața lui două căi: ori dizolvarea masei pentru a forma o comunitate culturală de indivizi liberi, educați, care să respingă imanența, dar să accepte o transcendență orientată politic (acest hibrid luminist-medieval întruchipează idealul elitist al responsabililor culturali din epocă, începând cu Dumitru Popescu), ori a acționa asupra formelor artistice de masă pentru a face din ele un ritual care să sacralizeze formulele oficiale în fața masei chemate să se supună, fără să se întrebe dacă sensibilitatea individuală este atinsă sau nu. Cea de-a doua cale va fi preferată de Ceaușescu, iar responsabilii culturali vor trebui să o apuce pe ea, puțin câte puțin, vrând, nevrând. *Masa* încearcă să fie transformată în *colectiv*. Însă, pentru a folosi unei fantasmе politice, *arta* dispăre din „cultura de masă”, definită și orientată de Ceaușescu (și odată cu aceasta și divertismentul „superior” ce caracterizează arta).

Pentru ediția din 1969, încă din decembrie 1968 cam 20 de televiziuni internaționale își anunțaseră participarea, dintre care (în ordinea răspunsurilor): Franța, Italia, URSS, Belgia, Suedia, Bavaria, Portugalia, Spania, Irlanda, Polonia, Bulgaria, Ungaria, Iugoslavia, Cehoslovacia, RDG, Anglia-BBC, Scoția, Cipru, Grecia, Turcia (de remarcat numărul mare de țări occidentale). Dosarul pe care l-am consultat conține un singur comunicat de presă cu opinii despre această a doua ediție, extrase din *Le Monde* din 19 martie 1969. Trimisul special Claude Durieux a dedicat o jumătate de pagină festivalului de la Brașov. Textul se deschide cu declarația președintelui Comitetului Radioteleviziunii, Valeriu Pop, abil în a satisface curiozitatea occidentală despre o țară socialistă „eretică”:

Suntem o țară mică, însă noi credem că avem, în ciuda originalității din cadrul democrațiilor socialiste, un rol de jucat în domeniul

relațiilor interumane. Iubim oamenii, însă avem nevoie și ca ceilalți să ne aprecieze la rândul lor.²⁹

Rezumatul festivalului apreciază în mod particular publicul român „foarte călduros” și remarcă aportul realizatorului Valeriu Lazarov, „acest J.-C. Averty³⁰ al televiziunii române pe care am avut ocazia să-l descoperim în 1967 la Festivalul de la Monte Carlo”. Cu toate că dimensiunea francofonă a festivalului ar fi putut să fie o mărturie a prestigiului de care se bucura cultura franceză în România, o trecere în revistă a scrisorilor adresate de public organizatorilor după încheierea festivalului evidențiază accente antifrancofone („ne doream să ascultăm și altceva în afară de muzica franceză”). În ciuda succesului pe care festivalul l-a avut la public și la critica de televiziune, marea de nemulțumiri care se abate asupra organizatorilor³¹ vizează mai întâi interpretul care a câștigat marele premiu — Luminița Dobrescu (care figura, în documentele pe care le-am parcurs, ca rezervă pe lista interpretilor invitați la festival) și apoi tot soiul de greșeli, inconsecvențe, stângăcii: toate acestea demonstrează valul de prospețime — cum altfel să numești această perioadă când aveam dreptul de a vorbi despre dorințele noastre de emancipare și de deschidere mai mult decât despre libertatea și deschiderea realizate efectiv — pe care o manifestă românii în primii ani ai conducerii ceaușiste³². Obiectul acestor reacții critice are o semnificație culturală reperabilă imediat: recunoașterea superiorității culturii occidentale (deoarece ceea ce apare condamnat în fața telespectatorului este să pronunți greșit un cuvânt francez, și nu unul rusesc sau cehesc) față de cultura română, a cărei reprezentantă câștigase în mod „nedrept”, scrie un telespectator, trofeul festivalului. A fost momentul în care puterea de la București și-a dat seama de inutilitatea acestei deschideri culturale către Occident în termenii la care ținea cel mai mult, cei economici: un astfel de festival nu-i făcea pe oameni să muncească mai mult, mai cu spor, ci eventual să viseze la o lume străină. Pentru moment, putem vedea în existența și în consecințele socioculturale ale acestui festival un moment de speranță, de așteptări — de perplexitate pentru toți cei care ieșiseră din anii stalinismului, am putea îndrăzni să spunem — normal pentru orice schimbare de regim.

În toamna lui 1972, când Festivalul „Cerbul de Aur” a fost oprit după o a patra ediție în martie 1971, Consiliul de Stat al

Radioteleviziunii Române, prin împuternicitul Bujor Sion, redactează o *Notă în legătură cu organizarea celei de-a cincea ediții a Festivalului „Cerbul de Aur”*³³, de șapte pagini, care propune reduceri de cheltuieli față de cele făcute pentru edițiile anterioare: reducerea duratei manifestărilor de la șase la cinci zile (durata crescând de la cinci la șase zile după ediția din 1969), reducerea numărului de recitaluri din afara concursului, reducerea numărului de delegați ai televiziunilor străine și o cooperare cu Ministerul Turismului (care trebuia să contribuie cu 500 000 lei). De aici rezulta o economie de aproximativ 10% în raport cu ediția din 1969, în timp ce industria muzicală internațională era în plină dezvoltare și, ca urmare, ediția din 1973 ar fi trebuit să coste mai mult decât cea din 1969 pentru un nivel de calitate constant³⁴. Această scrisoare îl are drept destinatar pe Cornel Burtică, membru al Comitetului Politic Executiv al PCR, care îl înlocuia în conducerea secției de Presă și Propagandă pe Dumitru Popescu (atunci șef la Consiliul Culturii și Educației Socialiste). Burtică manifesta, conform spuselor lui Ion Bucheru³⁵, un complex de inferioritate față de predecesorul său, mai bine mobilat din punct de vedere intelectual și retoric, și una dintre expresiile acestui complex era o mai mare fidelitate în respectarea indicațiilor venite direct de la Ceaușescu.³⁶ De aceea, Burtică răspunde notei TVR, cu creion roșu: „Nu admitem nicio cheltuială în valută. Dacă festivalul poate fi realizat fără valută, vă rog să faceți propuneri în acest sens.”³⁷

Întâmplarea face istoria, după cum știm: nu există nicio o legătură intențională între data debutului festivalului de la Brașov, martie 1968, și invazia Pragăi în august 1968, în urma căreia România își atrage o simpatie fără precedent din partea lumii occidentale. Pe de altă parte, 1968 rămâne și pentru români un moment al libertății: este unul dintre anii, puțini din istoria României, în care creșterea economică și relaxarea culturală converg către un model societal nou: cu un partid comunist care manifestă o rezistență explicită la hegemonia sovietică, cu instituții publice la conducerea cărora sunt numite personalități remarcabile în domeniile profesionale respective, și nu în activismul politic pur, cu un comerț al bunurilor de consum înfloritor și un interes în creștere pentru serviciile individuale (la televizor se difuzează zilnic publicitate după 1967, există libertatea de a deține mici afaceri comerciale), limbile străine sunt predate la televizor, după 1968, se refac legăturile tradiționale cu Occidentul, iar Loteria

Națională oferă excursii de zece zile la Paris și la Roma. Unde mai pui că nemulțumirile punctuale pot fi exprimate aproape liber în mass-media. România apare acum ca o țară al cărei regim politic a abandonat pentru totdeauna dogmatismul totalitar.

„A fost aieva, a fost vis?”³⁸ Cele patru ediții ale Festivalului „Cerbul de Aur” ne sugerează astăzi cel puțin două constatări: faptul că orice semn de normalizare nu este, într-o structură precară, decât o iluzie (la jumătatea anilor 1960 la fel ca în 1990), pe de o parte; faptul că a apărut, imediat după august 1968, o teamă graduală a Puterii față de liberalizarea culturală și economică a societății (care s-a transformat în adversitate din momentul în care regimul a înțeles că Occidentul nu-l va ajuta pentru a-l putea ajunge din urmă). Festivalul a arătat în ce măsură absența unei identități clar asumate a culturii „românești” face ca orice împrumut cultural din Vest să fie accesibil dar și foarte periculos pentru stabilitatea societală dorită de Puterea socialistă. Entuziasmul teribil pentru acest festival golea timp de o săptămână toate sălile de spectacol din marile orașe ale țării³⁹. Festivalul impunea modele vestimentare care făceau caduce „tendențele” prezentate de întreprinderile românești de profil, acoperirea în întregime vocile oficiale și mai ales anula efectul presiunilor ideologice impuse de propaganda de partid. Această eferescență în jurul unui festival de muzică străină, prin care cultura de masă occidentală pătrundea în România fără ca Occidentul însuși să se lase sedus de cultura românească, deranja noua conducere de partid (conform mărturiei lui Valeriu Râpeanu și nu numai⁴⁰, acesta este motivul principal pentru care festivalul este suspendat în 1971). Acum, Ceaușescu reușise să-și facă o idee mai clară despre ceea ce va să însemne politica sa culturală, orientată către național și deviată către cultul personalității după 1973-1976. Era evident că România trebuia să-și creeze propria cultură de masă, diferită de cea occidentală. De aceea, Ceaușescu crede că ar putea încerca o astfel de producție națională prin festivalul *Cântarea României*, subestimând grav impactul culturii comerciale americane. Cel care i-a intuit forța va fi însă Adrian Păunescu, a cărui carieră mediatică începe în 1973.

Problemele de ordin material vor fi de fapt pretextul pentru suprimarea festivalului, însă, cum se întâmplă adesea cu inițiativele publice care au succes, nu a fost vorba de vreo decizie explicită. În 1971, pe 8 martie, a doua zi după încheierea ultimei ediții,

Ceaușescu are ideea de a crea un organism sub numele Consiliul Național al Radioteleviziunii care numără 78 de membri reuniți sub conducerea lui Dumitru Popescu⁴¹. Prin acest for, Ceaușescu voia să vireze direcția discursului mediatic și cultural spre valorile „naționale”, iar un festival în care marile vedete și marile premii nu aveau nimic în comun cu acestea nu-l putea mulțumi. Mai mult, limba franceză ca limbă oficială avea de ce să deranjeze într-un regim care alungă încet-încet orice corp alogen din cultura și limba română oficială. Odată cu a doua plenară a acestui organism, în ciuda părerilor favorabile despre festival, începe o anchetă cu scopul de a evidenția nereguli de ordin financiar. Deși nu se descoperă nimic major, se propune organizarea festivalului o dată la doi ani. Așa se explică eforturile pe care TVR le depune în 1973, și nu în 1972, pentru organizarea celei de-a cincea ediții. Ecourile favorabile pe care festivalul le are în Franța nu înlătură pericolele de care se teme Puterea de la București. Iată ce scrie *Le Monde* a doua zi după încheierea celei de-a doua ediții, din 1969:

Imaginile furtive pe care le lasă un sejur atât de scurt în România sunt în mod evident foarte diverse: există această ospitalitate înăscută care se resimte pretutindeni, cu ocazia unei vizite turistice într-un sat din Carpați sau pe străzile Brașovului, modestia hainelor unora dintre români, țărani sau orașeni, spiritul contestatar care se manifestă într-o sută de moduri dar care nu exclude o conștiință politică ascuțită a situației din România, există această „sete de cunoaștere”, în fine, nerăbdătoare să se potolească cu ceea ce oferă lumea largă...

În acest climat psihologic, este evident faptul că Franța și francezii, generalul de Gaulle⁴², silueta turnului Eiffel și tulburătoarele melodii cântate de Barbara ocupă împreună un loc privilegiat. Faptul că ghidul meu, un băiat fin și educat, se numește Pompiliu lasă loc pentru glume la care îi ghicești dispuși pe cei — numeroși, de altfel — care rămân fideli prieteniei și culturii franceze.

În aceste condiții, ne bucurăm că Festivalul de la Brașov, încă din cel de-al doilea an al existenței sale, a fost o reușită și că nu are niciun motiv să invidieze festivalul Eurovision, a cărui ediție va avea curând loc la Madrid. Apropierea dintre popoare, dintre Est și Vest, va trece de acum înainte pe la Brașov⁴³.

Această ultimă comparație, cu Eurovision, înseamnă foarte mult. Prin „Cerbul de Aur” — un festival de tip „clasic” (V. Râpeanu) — România își urmărește planul de fabricare a unei imagini de stat european emancipat și suveran, spectacol cu atât mai fascinant cu cât nu izvorăște din nicio tradiție⁴⁴ și nici nu debușează într-o politică culturală durabilă. A ajunge să faci concurență într-un mod rapid marelui Eurovision (al cărui debut se produsese în 1956) nu e la îndemâna oricui, dar ține și de șansă, mai degrabă decât de o strategie culturală pe termen lung. Cel mai important festival de muzică ușoară din țările socialiste era cel de la Sopot (care își atribuie statutul de alternativă a Eurovision-ului la sfârșitul anilor 1970: Concursul Intervision între 1977 și 1980⁴⁵). În plus, existau două festivaluri în curs de constituire: cel numit „Orfeul de Aur”, la Varna, menit să atragă turiștii, și „Lira de Aur”, în pregătire în Cehoslovacia, înaintea invaziei sovietice.

Iată contradicția care prezidează scurta viață a festivalului: un individ își atribuie pretenția de a veghea la respectul derulării unui proces social, economic, moral, proces guvernat de „legi obiective”. În acest fel, „Cerbul de Aur” se înscrie, de-a lungul existenței sale, în două registre de semnificație. El este un fenomen cultural care dejoacă frontierele impuse de stalinism și dă seama de evoluția culturii de masă în raporturile sale încordate, pe de o parte cu o cultură „de elită” (și, în consecință, de raportul între un „om” ideal, făurit de Lumini, și omul real ale cărui pasiuni sunt neîncetat exploatare de către „sistem”), pe de altă parte cu o realitate politică personalizată în mod excesiv care pretinde controlul „deschiderii” pe care o inaugurează. Pe de altă parte, „Cerbul de Aur” este o porțiță către o cultură hedonistă, deschisă de cineva care, mândat de ambiții personale, nu-și dă seama ce înseamnă să deschizi o poartă pentru un acces diferențiat. Odată cu „ieșirea” unei imagini prietenoase a unei țări autonome față de imperiul sovietic, „intră” imaginea glamorosoasă a unui Occident la care românii nu uitaseră că râvnesc. De aceea el va fi mereu un „loc de memorie” ambiguu: unul pe care încă îl sărbătorim în zilele noastre, elogiind un moment de aur al televiziunii (Tudor Vornicu este cel mai bun exemplu), dar și unul pe care nu încetăm să îl judecăm, să îl condamnăm în bloc, dimpreună cu întreg „comunismul”, ca și cum iluzia n-ar fi unul dintre motoarele istoriei, concediată întotdeauna prea târziu pentru a nu-și fi produs efectele, ca și cum, în fiecare moment, conștiința fiecăruia dintre

noi ar trebui să cuprindă prezent, trecut și viitor pentru a nu „greși”. Uităm prea repede faptul că „rezistența prin cultură” nu înseamnă nimic dacă scoatem fenomenele care o constituie din contextul lor. Socialismul românesc al anilor 1960 a produs, de fapt, ceea ce astăzi considerăm că i s-a opus: europenizare culturală (mai multă decât în primul deceniu de după 1989), dezvoltare urbană fără precedent, mediatizarea vocilor „mute” ale societății, totul într-un context grevat de multe tabuuri.

8. De la un festival internațional la „campaniile” naționale

Acest refuz de a continua festivalul de la Brașov poate părea contradictoriu privit din perspectiva extensiei programelor Televiziunii Române, ajunse în 15 februarie 1972 la o durată dublă de emisie în raport cu iunie 1968. Ne dăm seama însă că orice investiție în România socialistă, oricât de importantă ar fi fost, trebuia să fie integrată programului intensiv de dezvoltare economică gândit de secretarul general al PCR. Tot ceea ce se dovedea excentric trebuia repede eliminat, or acest festival dăduse roade de imagine suficient cât România lui Ceaușescu să devină un nume de țară rostit cu mult mai multă simpatie în Occident decât în URSS. Încă din această epocă, televiziunea trebuia să facă oficiu de școală prin programele sale educative (non-profesionalizarea populației trebuia redusă rapid), de sursă a identității naționale într-un ethos care îmbina mândrie națională și rigoare comunistă (de unde numărul încă satisfăcător al emisiunilor critice, mai ales în domeniul economic și mai ales împotriva a tot ceea ce se poate subsuma noțiunii de risipă¹), și de sursă a divertismentului în măsura în care acesta asigura o mai bună rentabilitate a muncii.

Or, odată ce deschiderea către Occident a fost declanșată — cu unic scop lucrativ — alături de notorietatea României în calitatea ei de membru eretic al ortodoxiei sovietice, un astfel de festival devine inutil. Regimul Ceaușescu inventează sărbători politice și culturale naționale, în timp ce festivalul de la Brașov face din România o simplă gazdă a unui spectacol

ai cărui protagoniști sunt venetici. Ceea ce trebuie neapărat remarcat este că, spre deosebire de ceea ce se întâmplă cu Televiziunea Franceză a lui Charles de Gaulle, de exemplu², în România angajații Televiziunii considerau normal ca autoritățile politice să le impună sarcini străine de strategiile proprii pe care televiziunea le desfășura în acord cu o politică instituțională autonomă și în concordanță cu sondajele întreprinse printre telespectatori. A avea grijă de munca de realizare a programelor de „sărbătoare” era, în ochii conducătorilor instituției, un merit mai mare decât de a avea grijă de sarcinile profesionale în raport cu un program „obișnuit”, apreciat de marele public³. O primă sarcină ideologică importantă perturbă programele TVR în august 1969:

Sunt luni grele, cele mai grele din existența Radioteleviziunii, care coincid cu 23 August și cu Congresul X, evenimente atât de importante în viața politică și socială a țării. Aceste luni trebuie să fie cele în care să avem cele mai bune programe, va trebui să facem tot posibilul pentru a realiza toate sarcinile suplimentare care apar.⁴

Cu ocazia unei ședințe a Colegiului RTV, primul punct al ordinii de zi este „proiectul pentru pregătirea Congresului X al PCR”. Deja din martie, Televiziunea promova o campanie electorală în beneficiul membrilor Frontul Uniunii Socialiste⁵: nu exista nicio opoziție la candidații Frontului, însă era vorba de a da o nouă înfățișare ideii de „democrație populară” și importanței participării cetățenilor la o viață politică sănătoasă. Există deci o activitate de propagandă în creștere la Televiziune în 1969, ilustrată de:

PROGRAME SPECIALE PENTRU ALEGERILE DIN 2 MARTIE 1969. Emisiuni: *Țara se pregătește de alegeri*, *Monografii contemporane*.

PROGRAME SPECIALE PENTRU CONGRESUL X AL PCR, 6 august 1969. De la începutul lui iunie, programul inserează în trei zile din șapte emisiuni speciale consacrate Congresului. Cu o săptămână înainte, emisiuni despre Congres vor fi difuzate zilnic. TRANSMISIUNI DE LA EREN — Târgul Internațional de la București deschis în același timp cu Congresul.

PROGRAME SPECIALE PENTRU A 25-A ANIVERSARE A SĂRBĂTORII NAȚIONALE 23 AUGUST: începutul unui ciclu de emisiuni consacrate sărbătorii imediat după finalul Congresului. TRANSMISIUNI (NEANUNȚATE ÎN PROGRAM) ALE VIZITEI PREȘEDINTELUI AMERICAN RICHARD NIXON.

*Studiu de caz:
Drumul Soarelui*

Un rezultat evident al restructurării câmpului cultural românesc după plecarea trupelor sovietice, în 1958, poate fi identificat într-o emisiune de televiziune cu adevărat specială, difuzată cu ocazia programelor de „sărbătoare” ale verii călduroase 1969, emisiune care reunește într-un mod unic exigența profesionistă și artistică cu subordonarea față de directivele politice ale propagandei: *Drumul Soarelui*⁶, un film de 36 minute, a cărui descriere dată de revista de programe tv este următoarea:

Drumul Soarelui. O producție cinematografică a Studioului de Televiziune. În drumul lui, soarele se oprește deasupra hărții României. Meridian cu meridian, pământul țării de la Dunăre la Carpați e luminat de razele răsăritului. Pornind de la calculul astronomic care arată că în drumul său aparent soarele cuprinde teritoriul țării noastre în 36 de minute, filmul se constituie într-o călătorie cinematografică care își propune să descopere în ziua solstițiului de vară modul divers și particular în care astrul ceresc luminează oamenii și înfăptuirile din România socialistă. Țară a soarelui generos și a cerului senin, România apare în film ca un imens cadran solar, în care orele fierbinți ale existenței cotidiene se succedă alert, fie că sunt surprinse la porțile Deltei Dunării, în moderna și cocheta Mamaie, fie că au fost consemnate în citadele industriale cum sunt Bucureștiul, Galațiul, Brașovul, fie într-un sat izolat în extremitatea vestică, la Beba Veche.⁷

Există în această descriere — și în film, care redă imagini pe un fond muzical contemporan (muzică ambientală) — ingredientele care instituie imaginea unui teritoriu binecuvântat de natură (concentrată în imaginea Soarelui), care adăpostește

un popor înzestrat cu toate calitățile omenești: ospitalier (printre primele imagini apare Mamaia, stațiunea litorală pe care Soarele o luminează după intrarea sa pe cerul românesc, un fel de Saint-Tropez, sau Miami autohton, steaua litoralului românesc înainte de 1970), harnic (imaginile edificiilor noi și ale uzinelor care duduie sunt numeroase), vesel și care știe să sărbătorească (apar imagini ale dansurilor populare tradiționale din Transilvania) cu vechi rădăcini într-un spațiu mitizat (Dunăre, Carpați, Marea Neagră: secvențe de civilizație rurală tradiționale, dar și ruine de cetăți), trezit la o viață nouă (în mica comună Beba Veche, cea mai vestică localitate, agricultura este acum mecanizată). Peisajul idilic prezentat articulează artificialul și naturalul, omul și peisajul, modernul și vechiul — sub privirea focală a Soarelui, element natural arhetipal, dar și simbol al partidului comunist la primele alegeri de după război, în 1946 — în absența oricărui comentariu verbal. Absența unei voci din *off* este excepțională pentru o emisiune de propagandă: după 1970, imaginile televizuale din emisiunile de propagandă nu vor mai reprezenta decât decorul unui discurs verbal redundant și agresiv care va acapara mass-media din România. Dacă filmul transmite mesajul clar al drumului naționalist pe care îl va urma regimul lui Ceaușescu, elementele de ideologie politică nu devin niciodată explicite, iar absența discursului verbal lasă telespectatorului șansa de a interpreta liber imaginile care îi trec prin fața ochilor. Filmul nu are nimic mobilizator. Faptul că începe cu imagini filmate în Deltă și Marea Neagră și că sfârșeste cu secvențe dintr-o agricultură mecanizată filmate în vestul Transilvaniei sugerează nu doar un drum istoric, de la Natură la Cultură sau de la Stază la Progres, a unei republici socialiste care, deși născută din *spuma mării*, se realizează pe sine prin munca „întregului popor“, ci și un parcurs orizontal, al Soarelui care ne traversează țara, ca și cum lumina lui ar recrea-o în fiecare zi. Acest parcurs sugerează direcția de urmat: de la Est la Vest. Dar încadrarea imaginilor care se înlănțuiesc de la Est la Vest trimite la ideea, dragă dezbaterilor culturale românești dintotdeauna, a adevărării împrumuturilor culturale la o „ontologie“ originală, românească. Acest Soare va fi curând înlocuit de privirea poliemică a lui Ceaușescu: „Drumul Soarelui“ va deveni curând

cel al Epocii de Aur. Dar atunci, în 1969, este un film extraordinar — al unei propagande subtile, căci discursul verbal lipsește, al unei estetici „panoramice“ care reunește natura, edificii și figuri ale oamenilor într-un peisaj „văzut“ de Soare, semnificant mitologic mai mult decât ideologic. Putem situa cu precizie, prin intermediul balanței dintre dimensiunile sale artistice și ideologice, apogeul programelor TVR în vara lui 1969, nu atât grație atingerii unui înalt nivel al execuției tehnice, ci ca întâlnire a ideologiei cu spectacolul și a moralei cu estetica, astfel încât ideologia să nu strice spectacolul, și nici rigoarea morală să nu altereze dimensiunea estetică.

Pentru a relua un termen al lui Marx pe care Roland Barthes a știut să-l pună în evidență și să-l înobileze în anii 1950 (în *Mitologii* mai ales — 1957 —, și de asemenea în *Eseuri critice*, reușite pentru prima dată în 1964), ceea ce se produce cu această emisiune este „naturalizarea“ unui mit: ideea că România socialistă încununează o evoluție istorică organică în „naturalitatea“ ei. „Naturalizarea“ în calitatea ei de producție semiotică are cel puțin meritul de a juca mult mai subtil cartea alienării, a imaginarului, fără a impune în mod explicit constrângeri. Dacă realismul literar „naturalizează“ realul social, nimeni nu se întreabă dacă referințele unui roman al lui Balzac nu sunt, în fond, decât efectul unui joc de semne. Dar dacă realismul socialist ia locul celui romantic, constrângerile devin evidente și impactul scade dramatic.

Trebuie să adăugăm încă un detaliu: acest „eseu tv“, realizat pentru o aniversare politică, nu este în întregime românesc: o televiziune din RFG a concurat la realizarea filmului, conform „Documentarului“⁸ pe care l-am consultat. Nu știm în ce a constatat acest ajutor, însă este probabil să fi fost vorba despre un suport tehnic și poate de tehnici de filmare. Cu toate că filmul poartă marca naționalismului promovat încă de la început de regimul Ceaușescu, apelul la o instituție occidentală pentru realizarea filmului arată faptul că un echilibru era încă menținut între promovarea unui patriotism „socialist“ și „suveran“ și nevoia de integrare europeană a unei țări pe care Uniunea Sovietică a izolat-o timp de aproape un deceniu de continentul la care îi aparținea.

În filmul „autobiografic“ al lui Andrei Ujică *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu* (2010), cronologia este întreruptă la un moment dat pentru un *flash back* în mod aparent inexplicabil: realizatorul insistă pe un moment la care crede că personajul său revine mereu pentru a căuta începutul sfârșitului la care va ajunge în 1989. Fără a ne lăsa prinși de obsesia dezgropării unei origini, dorim să regăsim și să inspectăm acest punct invizibil și fantasmatic — această frontieră care poate nu are o realitate decât în imaginația noastră biografică și istoriografică —, locul și momentul utopice unde și când televiziunea română coboară din orizontul posibilităților, proiecțiilor, dorințelor sale, al propriei sale umbre viitoare, către ceea ce a fost de fapt: o instituție socială și o sursă de fantasmă și de dorințe din ce în ce mai diferite de cele ale instituțiilor Puterii politice. Este momentul unui compromis care era, în fond, germenul unui proces direct și destul de rapid: un pact triplu, între televiziune, oglindă și mesager al României socialiste în plină eră modernizatoare, Putere, forță devenită „liniștită“ în momentul în care dușmanii ei au fost reduși la tăcere sau spulberați, și concurenții străini transformați în prieteni, poate distanți, însă respectuoși: în general, Statele Unite și Occidentul european.

9. Emisiunile social-educative și misiunea serviciului public de televiziune

Încă de la jumătatea anilor 1960, când programele Televiziunii se coagulează în jurul unor plaje orare, și când acoperirea teritorială crește, începe rolul său social. De-a lungul anilor regimului Ceaușescu, tentativele de a reuni politicul și naționalul au constituit epicentrul propagandei oficiale — ele reapar de altfel în România de astăzi, pentru așa-zisele canale de „informare“ cum este Antena 3. Ca urmare a indicațiilor date de către „conducerea de partid“, importanța emisiunilor cu profil „economic“ crește, începând cu 1967:

Au fost luate măsuri pentru tratarea mai amplă și mai aprofundată a aspectelor construcției economice, înfățișându-se multilateral

succesele dobândite și modul de realizare a lor, dezbătându-se în spirit analitic lipsurile din diverse domenii de activitate economică.¹

Documentul menționează 11 emisiuni cu profil economic și social care vor contribui la „creșterea nivelului calitativ“ al programelor de televiziune: *Agenda economică* (rubrică inclusă în principalul jurnal televizat, în fiecare zi), *În direct*, reportaj despre șantiere, panorama uzinelor (o dată pe săptămână), *Telecronica economică* (săptămânală), unde se dezbate „realizarea planului tehnic și financiar al producției“, *La ordinea zilei* (săptămânală), dezbateri unde se anchetează „organizarea științifică a producției și a muncii“, *Reflector*, *Față-n față*, emisiune bilunară unde sunt puși față în față producătorii și „reprezentanții opiniei publice“², *Ancheta TV*, emisiune cu conținut „cetățenesc“, *Orașe și orașe*, emisiune unde se compară rezultatele diferitelor administrații locale (cu o rubrică *Sate și sate*), *Emisiunea pentru sate* (viitoare *Viața satului*, care va rezista după decembrie 1989), *Cronica ideilor* (emisiune bilunară de dezbateri ideologice³), *Panoramic* (viitorul *Cadran mondial*, emisiune de actualități internaționale), *Dosarul nr...*, reportaj bilunar care prezintă probleme de morală cotidiană în interiorul colectivităților⁴. În acea vreme, toate emisiunile cu dominantă socio-economică culegeau sufragiile publicului, cu condiția să respecte reguli de dramatizare și să se ofere judecății telespectatorilor. Din momentul în care s-a trecut la emisiuni de economie în care se întrebuița limbaj tehnic, în vreme ce calitățile telegenice ale protagoniștilor nu mai contau (prezența lor era impusă de propaganda de partid), interesul a scăzut.

În octombrie 1967, Televiziunea devine ecoul deciziei luate în Plenara Comitetului Central în ceea ce privește organizarea teritorială și sistematizarea localităților rurale. Revista de programe tv scrie că Televiziunea „pune emisiunile sale în slujba ascultătorilor și telespectatorilor, convingându-i să participe la dezbaterile despre aceste documente atât de importante“⁵. Trebuie remarcată insistența pe interactivitate, pe conceptul de dezbateri publică, dar și locul din care este enunțat acest discurs: cel care reunește autoritățile publice și cetățenii, un soi

de punct de fugă social pe care ar trebui să îl numim „societate civilă”. Nu degeaba constata tânărul Nicolae Breban, în 1969: „Niciodată puterea și prestigiul partidului nu au fost mai mari, autoritatea sa mai completă, geniul său mai înfloritor. Iar când spunem Partid, spunem Țară, deoarece la noi, cel puțin în acești ultimi ani, partidul și țara sunt una și aceeași (...).”⁶ Valoarea dezbaterii și a „democrației participative” era foarte apreciată la începutul regimului Ceaușescu, iar rolul televiziunii era de a-i oferi cetățeanului iluzia că orice decizie politică, economică, culturală, luată la cel mai înalt nivel emană de la „popor”.

Dar vânătoarea după faptul divers care să scoată la iveală teritoriile ascunse, ceea ce este mai personal, intim, în viața oamenilor, începuse mai devreme. De exemplu, în 1965, pe când televiziunea era o noutate tehnologică în România, existau deja emisiuni care vorbeau despre viața tinerilor. Acestea erau realizate tot de către tineri — televiziunea fiind ea însăși atât de tânără! — și, în absența unor constrângeri politice și ideologice puternice, semănau uneori cu niște scurtmetraje în care punerea în scenă conta la fel de mult ca subiectul prezentat în ele. Cele câteva ediții ale *Clubului tineretului* pe care le-am urmărit aveau ca prezentatori tineri actori (Florian Pittiș rămâne cel mai cunoscut), care încercau să extragă valențele poetice din realitatea cotidiană în conformitate cu ceea ce se presupunea a fi grila de percepție a unui tineret urban (romantism, curiozitate, derivă exploratorie), în afara oricărei mize ideologice colectiviste. Asemănătoare ca tematică, și cu aceeași intenție poetizantă, era emisiunea *Pentru noi, femeile*, care încerca să surprindă imaginea vieții de cuplu sau de gospodărie din familiile tinere. Se filma în parcuri, în mașină, în casele oamenilor. Întrebările puse de reporter nu dădeau impresia că răspund unei comenzi politice directe. Este posibil ca aceste emisiuni să fi urmat modele străine, fără să putem vorbi însă de un program anume⁷. Succesiunea cadrelor era mai lentă decât în deceniul următor, se insista mult pe prim-planuri detaliate și pe imagini eliptice — emisiunile acestea sunt astăzi încadrabile pastelului, dacă ar fi să alegem o grilă literară de interpretare. E vorba de epoca pe care am numit-o „estetică” a TVR, în care televiziunea nu inducea un ritm de viață accelerat, ci predispona mai degrabă la percepția estetică a celui

care admiră și transfigurează. Este însă posibil ca, în raport cu ritmul de viață al epocii, cinetica imaginilor să fi fost rapidă. Ne este imposibil să refacem astăzi percepția televiziunii așa cum ar fi putut fi descrisă de generația lui Tudor Arghezi, probabil scriitorul în vârstă cel mai prezent pe ecran în primii ani ai televiziunii. Pentru mine, însă, aceste emisiuni nu pot fi privite decât ca niște eseuri televizuale lirice, uneori introspective, alteori voit superficiale, în care ceea ce contează cel mai mult rămâne deplasarea camerei de luat vederi pe suprafața unui spațiu familiar — marca non-ficțiunii prin excelență. Televiziunea este, de la bun început, un *reality show* formal, căruia îi este suficient să se manifeste pentru a atrage.

Discursul social al televiziunii — în momentul ei de maximă libertate — proceda într-un mod non-ideologic, în care intenția de a lăsa libertate de expresie unui serviciu public, în afara oricărei „morale” *a priori*, se alătura unei perspective sociale mai degrabă individualiste, în ton cu ethosul european occidental. La ieșirea dintr-un magazin de încălțăminte din București, clienții sunt întrebați în legătură cu preferințele lor în materie de mărci de pantofi. „De ce clienții preferă firma Mondial?”, se întreabă reporterul după câteva răspunsuri ale acestora, dintre care cele mai multe indicau pantofii Mondial ca fiind cei mai buni, pentru a trece imediat la interviurile cu producătorii și la formularea unor probleme legate de calitatea încălțămintei comercializate⁸.

Încă de la apariție, emisiunea *Reflector* se adresează unor telespectatori care au dreptul să afle și să judece disfuncțiile sistemului economic și social din România. Mai mult decât emisiunile menționate anterior, *Reflector* face parte dintr-un proiect mai general, de transformare a televiziunii într-o interfață prin care să se lege raporturi active între telespectatori și autorități. *Reflector* nu pune nicicând în pericol perspectiva conform căreia opinia publică ar trebui să aibă o dimensiune politică. În 1974, Mircea Giosanu deplângea scăderea impactului *Reflectorului* tocmai din cauză că mai toate magazinele tv de reportaje sau de actualitate (*Viața satului*, emisiunile pentru tineret, *Teleobiectiv*, *Revista economică tv* etc.) inserează o rubrică tip „reflector” în cuprinsul lor. E drept că, potrivit concepției „constructive” a criticii în presă, la zece ani de la lansarea

campaniei, sistemul ar fi trebuit să funcționeze mai bine. Or, el continua să funcționeze prost, oamenii continuau să aibă conduite „învechite“, să se încapățâneze să nu devină oameni „noi“ — iar rostul criticii în presă nu se putea menține decât printr-o schimbare: fie portanța criticilor să crească, fie să dispară. Știm care a fost alegerea Puterii.

Dacă televiziunea ar fi continuat să sublinieze meritul liberului-arbitru în ceea ce privește viața materială a cetățenilor, dacă ar fi devenit astfel un agent al „individualismului“ tipic societății de cosum, nimic n-ar mai fi oprit expresia liberului-arbitru în alte domenii, cum ar fi cel politic. De ce, pornind de aici, cetățeanul n-ar fi fost întrebat despre regimul politic pe care-l consideră cel mai potrivit, nu doar despre marca de încălțăminte pe care o apreciază cel mai mult? Telespectatorul-țintă al acestor emisiuni este un cetățean liber să cunoască realitatea socială și economică în aspecte diferite, să o judece fără un ghid de lectură impus, dar fără să conteste sistemul politic care, tocmai, îi conferea această libertate. Presupoziția emisiunii *Reflector* este însă corectă în raport cu metafizica politică de atunci: de ce, în cel mai bun sistem politic din lume, există încă nereguli, se pot întreba telespectatorii. Răspunsul nu va viza sistemul în sine, ci tinerețea lui, lipsa lui de experiență. Schimbarea conduitelor individuale nu este niciodată imediată, deoarece atavismele — rămășițele „mic-burgheze“, pentru a face aluzie la un titlu al lui Radu Cosașu — persistă în noua substanță socialistă a realității. De aici rezultă ceea ce avea să devină o incongruență vizibilă de la distanță: unor întrebări concrete li se va răspunde metafizic (de ce există disfuncții în sistemul perfect? Pentru că omul nou nu și-a desăvârșit formarea), iar întrebărilor metafizice li se va răspunde dacă nu concret, meschin-regulamentar (la întrebarea ce este libertatea individuală, răspunsul va fi, de pildă, că libertatea individuală nu contează în fața libertății colective de „a-ți făuri propriul destin“). De la sfârșitul anilor 1960, media are un rol de jucat aici, „educativ“ sau „ideologic“: acela de a accelera procesul de purificare a socialismului. Dar, cum arată atât de bine Bruno Latour în eseul său *N-am fost niciodată moderni*⁹, procesul de purificare, inițiat de sus, nu face altceva decât să conducă la combinații tot mai disfuncționale dedesubt, în

lumea concretă a actelor și efectelor lor: răspunzând prost unor întrebări bune, sau întrebând prost, televiziunea își pierde din credibilitate. La finalul unei *Anchete TV* dedicate proliferării comerțului ilicit, o judecătoare interviuată, comentând atitudinile retrograde ale celor ce se lasă înșelați de promisiunile deșarte ale escrocilor, crede că „chilipirgiii sunt un fenomen social condamnat la dispariție în socialism, grație condițiilor obiective ale dezvoltării societății noastre“¹⁰. Acest „condamnat la dispariție“ degrevează de responsabilitatea cu care tocmai regimul încerca să încarce umerii cetățenilor, aceea de a lucra ei înșiși la „ridicarea nivelului de conștiință“. Plasat într-un orizont care-l depășește, omul își ia privirea de la el și-și vede de propria grădină. Iar dacă aceasta nu mai face obiectul reportajelor, documentarelor, omul va renunța să urmărească emisiuni care pretind că-l îndrumă, dar care, de fapt, inserează faptele într-o ordine care stă deasupra lor. Însă suntem deja în 1981. Pentru moment, *Reflector* îmblânzește „responsabilitatea socială“ printr-o dramatizare atractivă: telespectatorul vede aici un avatar al haiducului¹¹; pe de altă parte, *Reflector* este simbolul *Agentului 007*. Genericul original al emisiunii prezintă, pe un fond negru, profilul unui agent Bond care privește pretutindeni și care aprinde o lanternă pentru a inspecta împrejurimea: cenzura a suprimat prima parte din generic și nu a lăsat decât lanternă, fără nicio formă umană (deoarece, fără îndoială, agentul justiției sociale este poporul).

10. Oficiul de Studii și Sondaje.

O anchetă din 1969 și semnificațiile ei în 2013

La 21 ianuarie 1968, revista *Programul de radio și televiziune* anunță crearea unui „organism destinat studierii opiniei radio-ascultătorilor și telespectatorilor față de emisiunile de radio și de televiziune“¹. Acesta fusese înființat deja din 1967, dar abia după introducerea Programului 2, în mai 1968, începe să funcționeze în regim plin și pentru televiziune. Directorul acestui Oficiu de Studii și Sondaje al Radioteleviziunii este Pavel Câmpeanu, sociolog și istoric apropiat echipei politice

a lui Gheorghiu-Dej, marxist veritabil, autor al unei cărți despre televiziune care, încă și azi, rămâne probabil titlul românesc de referință pentru cultura de televiziune: *Oamenii și televiziunea*². Este un studiu care se sprijină mai ales pe rezultatele anchetelor Oficiului pe care îl conducea, dar și pe lecturi bogate în limbi de circulație internațională, din volume care, tot sub auspiciile Oficiului, erau traduse în limba română și difuzate pentru uz intern. Cartea nu a mai fost niciodată reeditată, datele despre munca depusă de Oficiu au fost slab difuzate, cea mai nouă referință regăsindu-se într-un capitol al cărții lui Adrian Cioroianu, *Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului românesc*³. Către sfârșitul anului, la 8 decembrie, ultima pagină a revistei *RadioTV* inserează un articol aniversar, nesemnat, despre crearea Oficiului:

În curând se împlinește un an de la crearea Oficiului de Studii și Sondaje al Radioteleviziunii Române. Misiunea acestui organism constă în asigurarea unui flux continuu de informații științifice fundamentate privind comportamentul publicului față de programele de radio și televiziune. (...) În 1969, această formă a legăturii dintre Radioteleviziune și imensul său public se va consolida și se va lărgi. Una dintre metodele la care Oficiul intenționează să recurgă este aceea a constituirii unor jurii permanente — unul pentru radio, celălalt pentru televiziune — care să fie consultate o dată pe lună, prin corespondență, asupra anumitor aspecte ale programelor și ale recepționării lor. (...) Milioanele de radioauditori și telespectatori de pe tot întinsul țării au același interes ca și Radioteleviziunea: programele să fie mai atractive, mai interesante, mai folositoare, să răspundă într-o mai mare măsură exigențelor legitime ale publicului. Iată cauza comună pe care Oficiul nostru o va servi cu atât mai eficient cu cât acțiunile sale vor întâmpina o înțelegere mai deplină și un sprijin mai activ din partea celor a căror colaborare o solicităm.⁴

Este de la sine înțeles că speranțele formulate aici vor fi rapid anulate de intervenția Ceaușeștilor în activitatea culturală, iar rolul Oficiului va fi diminuat ca sursă a deciziilor strategice luate în privința conceperii și difuzării de programe⁵. Însă, la începutul anilor 1970, injoncțiunile politice au deja prioritate.

Observațiile pe care Radu Cosașu le face într-o cronică de televiziune din 1967 — la care vom reveni în partea a doua a acestui studiu —, conform cărora spectacolul de televiziune nu poate fi serios, căci telespectatorul este o persoană „în papuci și în halat“, care se uită la televizor în propriul dormitor, sunt de altfel confirmate de constatările Oficiului de Studii și Sondaje. Acesta cunoaște o dezvoltare rapidă după 1968, principalele activități care se află în subordinea lui fiind: sondajele cantitative și calitative despre emisiunile de radio și de televiziune, dar și despre recepția programelor în complexitatea lor, cronologică și tematică, traducerea unei bibliografii internaționale despre media audiovizuale, menținerea interacțiunii între public și instituție — pe scurt, o muncă de gândire și de analiză a mass-media pentru o mai bună integrare socială a sistemului de informare pe care televiziunea îl inaugurează după 1945. Pentru un cititor contemporan, utilitatea acestei activități este mai puțin evidentă în condițiile dominației televiziunii comerciale, în primul rând din cauza inaccesibilității — impuse — a studiilor ce privesc manipularea ideologică în difuzarea informațiilor. Cu toate acestea, rezultatele activităților acestui Oficiu au o importanță documentară incontestabilă, căci este vorba despre perioada în care propaganda pro-Ceaușescu găsea încă un ecou social real. În consecință, *Teledjurnalele* supuse anchetelor contabilizau, la începutul anilor 1970, audiențe importante când era vorba despre difuzarea evenimentelor politice în centrul cărora se găsea Nicolae Ceaușescu în context internațional. Însă informația esențială pe care aceste studii ne-o oferă azi este următoarea: emisiunile cele mai urmărite, în jurul cărora se țese vizibilitatea socială a televiziunii, sunt teleficțiunile, varietățile, magazinele de divertisment, transmisiunile sportive și anchetele de critică socială — și niciodată emisiunile cu teză ideologică, rezultatele indicațiilor și strategiilor de apropiere a televiziunii de către instituțiile politice și culturale ale PCR. De aceea, ne vom opri asupra unei singure analize, efectuată la începutul activității Oficiului de Studii și Sondaje, în decursul aceluiași an capital din istoria televiziunii din România, 1969 — intitulată *Publicul despre orele de transmisie ale principalelor emisiuni de radio și de televiziune* —, al cărei prim paragraf începe cu această propoziție: „Între 5-12 octombrie a.c.,

a fost efectuată cea mai mare anchetă întreprinsă vreodată de către Oficiu“. Este vorba despre 2 000 de subiecți răspândiți în 13 localități, dintre care 7 urbane și 6 rurale⁶, cu care în jur de 100 de operatori au realizat 7 000 de interviuri. Obiectul acestei anchete: evaluarea opiniei publicului privind intervalele orare ale emisiunilor de radio și de televiziune și strângerea sugestiilor despre modificarea acestor intervale. Ne vom ocupa numai de emisiunile de televiziune (lista oferită numără 15), fără a introduce în discuție toți parametrii anchetei. După constatarea — previzibilă — a apetitului mai mare pentru sugestii al publicului urban (mereu mai exigent, mai implicat, presupunând o conștiință socială mai profundă), autorii anchetei ne oferă lista emisiunilor cele mai supuse sugestiilor publicului în ceea ce privește modificarea intervalelor orare ale difuzării. De asemenea, credem că putem identifica în acest clasament emisiunile cele mai populare, căci nu te poate interesa ora de difuzare a unei emisiuni decât dacă te interesează emisiunea — este de altfel o observație pe care o regăsim în concluziile anchetei. Iată lista cu cele zece emisiuni care fac obiectul dorințelor telespectatorilor de schimbare a orelor de difuzare:

Teleenciclopedia

Seară de teatru

Reflector

Telejurnal (ediție de „noapte“)

Varietăți (muzică ușoară)

Lecție de limbi străine

Film serial („roman-foileton“)

Telejurnal (ediție principală)

Telecinemateca (film de artă)

Între metronom și cronometru (concurs tv)⁷

Toate informațiile oferite de Oficiu atestă afirmarea la televiziune a unei „culturi individuale“, sintagmă pe care Pavel Câmpeanu o evidențiază într-un rezumat făcut cu ocazia unei reuniuni profesionale la Montreal (21-30 iunie 1969) consacrată reflecției despre raportul dintre mijloacele de comunicare și societate⁸.

Privirea retrospectivă asupra activității acestui centru ne conduce la două concluzii. În primul rând, existența lui devine un instrument important de orientare și de normalizare al instituției mediatice reprezentate de televiziunea română într-un moment istoric în care — în mod excepțional — regimul comunist, în versiunea Ceaușescu, luase conturul unui cadru cvasinatural de trai pentru o societate aflată pe calea creșterii economice. Din această perspectivă putem vorbi, poate forțând puțin nota, de un „no man’s land ideologic“⁹ în care discursul unei societăți de consum timide putea oricând susține și apoi înlocui discursul ascetic și încrămenit al regimului comunist al Puterii instalate. În al doilea rând, activitatea lui se dovedește, încă de la naștere, din ce în ce mai inutilă, în cadrul unei realități sociale care trebuia orientată într-o direcție opusă celei care ar fi adus triumful „culturilor individuale“¹⁰. În acest punct, trebuie constatat faptul că eșecul treptat al misiunii de serviciu public pe care Televiziunea Română și-o asumă în societatea românească nu este decât o versiune locală a eșecului proiectului iluminist al instituțiilor occidentale de cultură și formare, evident în cazul presei dar, de ce nu, destul de clar și în cazul școlii, în general. E probabil ca, după eșecul ideii luministe de televiziune, școala să trebuiască să înfrunte o schimbare de paradigmă pentru a supraviețui într-o lume în care umanismul totalitar a murit.

Este foarte ușor să-ți dai seama astăzi de eșecul aproape total al instituției numite televiziune în realizarea sloganului ei inițial: a informa, a educa, a distra. Informația s-a topit decisiv în lupta pentru audiență care a transformat-o în „infotainment“, educația a dispărut ca obiectiv al programelor de televiziune pretutindeni, nu doar în România¹¹, divertismentul popular a luat cu asalt toate tipurile de emisiuni de televiziune, lăsând cultura înaltă să se desfășoare în spații de nișă. Televiziunea a fost afectată direct și foarte rapid de procesul pe care Theodor Adorno îl numește „neutralizare“¹², pentru a descrie decăderea oricărei ambiții politice și formatoare a culturii difuzate în masă. Se pare că acest proces era și încă mai este și în zilele noastre inevitabil, cu riscul de a aduce orice conștiință intelectuală în fața dovezii imposibilității unei „salvări“, alta decât cea individuală.

Putem observa în programele Televiziunii Române de la finalul anilor 1960 o ultimă tentativă — cu ocazia primelor semne ale declinului paradigmei „Gutenberg” — a politicii culturale europene de a pune în practică proiectul formator al Luminilor, adevărat motor al încoronării omului nou, și ale cărui versiuni totalitare nu sunt decât avatarele degradate și depășite. Aceste dorințe de „majorare” a conștiinței omului modern, sau de „subiectivare” a lui, dacă vrem, au fost totuși articulate în contexte diferite în Vestul și în Estul Europei. În Vest, televiziunea — serviciu public — s-a văzut înlocuită puțin câte puțin cu o televiziune de divertisment, mai curând dezinteresată de politica „adevărată”, pe măsură ce procesul de „neutralizare” afecta viața socială. Protejată de o ideologie postromantică, dihotomică, televiziunea din Est — și în special televiziunea din România — a trebuit să evolueze urmând un proces de claustrare ideologică, la limita și din ce în ce mai mult în afara realității istorice occidentale și europene de la sfârșitul secolului XX. Eșecul nu trebuie prin urmare să fie pus doar pe seama cenzurii, căci structura programelor anilor 1960-1970 nu putea să rămână neschimbată, oricare ar fi fost regimul politic al țării: s-ar fi orientat către domnia divertismentului (deci a neutralizării prin disoluție) dacă n-ar fi alunecat — împinsă de fapt — către mineralizarea imaginarului obsesional al cuplului Ceaușescu, cu eliminarea aproape absolută a reprezentării referențelor sociale ai telespectatorilor. Cea mai mare parte a televiziunilor din Est nu au făcut, pe durata obsedantului deceniu IX (obsedant pentru TVR), decât să prelungească agonia programelor de tipul „public service broadcasting” cu monopol de stat.

Din punct de vedere teoretic, trebuie văzut în programul Televiziunii Române din jurul anilor 1970 punerea în practică a unei idei a lui Arnold Gehlen, citată de Habermas în *Discursul filosofic al modernității*. Acesta îl situează pe Gehlen de partea „postmodernilor” pe care îi critică pentru scepticismul lor. Habermas critică ideea că astăzi, la finalul secolului XX, Luminile s-ar fi stins, și că nu se mai pot vedea decât consecințele proiectului Luminilor: de exemplu, dezvoltarea tehnicii nu face decât să-și urmeze drumul, în sensul unui impuls care

se reproduce prin inerție, fără a avea legătură cu motivul inițial¹³. Această idee pare o excelentă interpretare a reprezentărilor televizuale pe măsură ce ne îndepărtăm de simliperplexitatea ideologică de la sfârșitul anilor 1960. În timp ce nivelul de trai al oamenilor scade puțin câte puțin în perioada celei de-a doua jumătăți a anilor 1970, în timp ce perseverența obsesională a lui Nicolae Ceaușescu se extinde — și înăbușă libertățile pe care sfera politică i-o acordă individului ca ființă privată —, discursul „umanist” pe care televiziunea trebuia să-l promoveze, de un umanism mereu mai denaturat, abstract, căci extrem de raționalizat, își uită sursa, își uită originea și, chiar dacă știe mai bine să simuleze entuziasmul, își pierde prospețimea. Pentru a nu insista prea mult, și cu riscul de a primi reproșurile pe care memoria traumatizată are tot dreptul să le aducă oricui, în virtutea absolutului pe care orice traumă îl proclamă, remarcăm o simetrie evidentă în conduita de zi cu zi în raport cu televiziunea între anii 1980 și 2010: au existat atunci și există și acum oameni care refuză televizorul; motivele lor diferă, însă *gândirea* rămâne aceeași: nu se mai uită la televizor din cauză că televiziunea, ca instituție culturală de masă, a ratat misiunea formatoare la care se angajase, fie din supunere ideologică, fie din dezmăț comercial. În zilele noastre, una dintre vedetele inteligente de televiziune, apărută mai întâi la PRO TV¹⁴, în anii 1990 — Gianina Corondan —, a publicat un articol unde declara că, decepționată de televiziune în general, a renunțat la televizor. Cu toate acestea, ea a acceptat invitația TVR de a prezenta o emisiune aniversară, în decembrie 2011, cu ocazia împlinirii a 55 de ani de la crearea instituției: iată un gest de „neutralizare”. Dacă în anii 1980 asistam la o „indiferență” tensionată față de TVR, indiferența față de televiziune este, astăzi, una totală: ne potolim nevoile cel mai simple și mai brute în fața micului ecran, ne adormim istoveala zilei, dar puțin ne mai pasă de „rostul televiziunii”. Ca orice prezență permanentă, percepția ei tinde să dispară din câmpul reflecției, poate și pentru că reflecția este purtată mai puțin de proiecte intelectuale, cât de pulsuni afective, printre care, desigur, dorința.

11. Valori sociale promovate de televiziune la sfârșitul anilor 1960

Înainte ca Ceaușescu să constate „rămânerea în urmă“ a Televiziunii Române, dar și câțiva ani după aceea, programele acesteia nu făceau decât să-i dea dreptate. Concepută pentru a fi urmărită acasă, în momente de relaxare, în familie sau cu prieteni, dar numai în grupuri restrânse, emisiunea de televiziune nu poate contribui la forjarea unei conștiințe politice, ci mai degrabă la călirea spiritului critic al telespectatorului care-și dă seama, mai repede sau mai târziu, că este „mințit“. Abia după ce acceptă convenția poate să creadă iar, dar moderat, în televiziune. Numai că de prea puține ori televiziunea este dispusă să-și exhibe convenția — asta nu se întâmplă nici în cazul unei televiziuni tabloide de azi, nici în cazul unei tribune politice cum avea să fie TVR. Anii 1960 sunt cei în care, poate mai mult ca oricând în istoria ei, televiziunea din România își afirmă convenția, cu umor și cu un fel de atașament pentru privirea curioasă a telespectatorului nou-apărut. Televiziunea poate fi o școală a scepticismului — așa cum Antoine Compagnon spunea despre „teoria literară“ că este. Numindu-și frivolitatea, televiziunea o conjură și abia apoi poate emite pretenții de seriozitate. Dar televiziunea nu poate fi decât prin gesturi de violență — simbolică — o școală a entuziasmului.

Anul 1968 rămâne *annus mirabilis* al regimului, cu câteva evenimente politice esențiale pentru consolidarea regimului în țară, dar și a imaginii sale în Occident. Mai întâi, Plenara din 23-25 aprilie a Partidului Comunist, în care este „revizuit“ trecutul recent al partidului, pentru eliminarea concurenților la poziția ocupată de Ceaușescu. Alexandru Drăghici în special, fost ministru de Interne, este acuzat de grave derogări de la principiile echității și dreptății promovate de PCR, și este practic eliminat din structurile politice de conducere. Pe de altă parte, foști membri de partid condamnați și executați în regimul Dej sunt reabilitați. Acest act politic marchează de fapt punctul reluării de la zero a regimului comunist în România și

ștergerea din memoria colectivă — în afara celor care fuseseră la curent — a perioadei în care la conducerea partidului și a țării nu se aflase Nicolae Ceaușescu. Sintagma-cheie a discursului său, care are urmări și asupra politicii programelor de televiziune, este „principiul conducerii și muncii colective“ care trebuie instaurate la toate nivelurile vieții publice în România, contrar a ceea ce se întâmplase pasămite înainte de 1965. Această sintagmă exprimă supremația partidului asupra personalității vreunui dintre membrii săi. Printre ecourile acestei ședințe la Radioteleviziune, la o adunare generală a Organizației Biroului de Partid al Radioteleviziunii, la 6 mai, cităm: „Ne este tuturor cunoscut că după Congresul al IX-lea, conducerea partidului nostru a făcut din consultarea poporului cheia de boltă a întregii sale activități.“¹ Este momentul în care televiziunea, ultima dată înainte de decembrie 1989, revine „poporului“, care poate acum să-i pună sub acuzare pe toți cei care monopolizează puterea în beneficiu propriu. O săptămână mai târziu, TVR anunță crearea celui de-al doilea canal și, sub semnătura celui mai prestigios vicepreședinte din toată istoria ei, lansează ceea ce azi am numi *rebranding*; Festivalul „Cerbul de Aur“ avusese prima sa ediție cu două luni înainte. În august, va avea loc „cutremurul oamenilor“: invazia Cehoslovaciei de către trupele Tratatului de la Varșovia, în urma căreia România are o poziție singulară în cadrul Pactului, prin vocea lui Nicolae Ceaușescu (împreună cu Iugoslavia, însă mai promptă și mai radicală decât cea a lui Tito în exprimarea principiului suveranității naționale în cadrul Tratatului). Ceaușescu are ocazia în felul acesta să reintroducă disciplina într-o societate aflată pe calea liberalizării ideologice și culturale, pentru a preveni o posibilă intervenție sovietică. Însă maximalizarea poziției politice a unei țări minore va avea consecințe: creșterea vigilenței în politica internă, revenirea autoritarismului personal (este anul în care interzicerea cumulului de funcții în partid și în stat, votată la Congresul al IX-lea, este anulată) și propensiunea către repliere. Aceste reacții vor fi cele care vor conduce rapid, încă de la Congresul al X-lea, în 1969, la primele manifestări autoritariste ale lui Ceaușescu². Putem afirma deci că, din 1968, politica regimului Ceaușescu va fi o politică maximalistă care va

încredința presei scrise și audiovizuale o agendă ale cărei puncte principale vor fi:

- multiplicarea și intensificarea referințelor la perioadele și momentele aniversare, într-o mitologie politică și culturală care se rupe de cea sovietică din anii 1940-1950 prin două puncte: reducerea ponderii referințelor culturale și politice sovietice, în paralel cu dezvoltarea cultului istoriei naționale, unde comunismul apare drept bolta unei catedrale naționale ale cărei fundații ar fi fost construite cu 2050 de ani mai înainte, odată cu crearea primului stat dacic³;
- importanța acordată tinerilor în calitatea lor de membri ai unei societăți de muncitori ce trăiesc într-o colectivitate animată de idealuri colective și naționale. Încă din februarie 1971, Ceaușescu afirma:

Eu, știți bine, tovarăși, sunt un admirator al tineretului, m-am ocupat mult timp de tineret, mă ocup și acum, îl apreciez mult, năzuințele, dorințele tineretului, trebuie să promovăm și să ajutăm tineretul, dar sunt pentru a face o activitate conștientă de formare a tineretului și a nu lăsa aceasta la voia întâmplării.⁴

În fiecare an, după jumătatea anilor 1970, Programul 2 al Televiziunii va difuza „Revelionul tineretului”. Cele mai bune anchete de televiziune de după 1975 vor purta girul „T” de la „tineret”;

- dezvoltarea industrială și urbană se accelerează, date fiind întârzierile României nu doar față de Occident, ci și față de majoritatea țărilor din Est;
- între 1968 și 1973, va continua deschiderea către cultura occidentală, prin preluarea însă a tot mai multe elemente de cultură europeană clasicizată, în fond burgheză, cu reducerea importurilor de cultură de masă contemporană.

Nu putem să nu subliniem hazardul care face ca epoca autonomizării și expansiunii televiziunii din România să corespundă unei cotituri în evoluția societății românești în epoca comunistă. Deoarece acest discurs, improvizat și superficial, al

televiziunii vine să umple un gol: cel ce separă comunismul sovietic, violent și ofensiv al anilor 1950, de comunismul naționalist din anii 1980. Între 1968 și 1973 asistăm așadar la o deschidere care nu este decât rezultatul acestui vid discursiv: aici s-au putut manifesta diferite orientări culturale, ale căror semne prevestitoare se constată în programele tv.

Între 1966 și 1968, programele Televiziunii Române constituie un discurs cultural a cărui ideologie amintește mai curând de o depolitizare a vieții publice și a valorizării corelative a eului individual și a divertismentului cultural, în detrimentul ideologiei colectiviste și a culturii de propagandă de altădată. Iată-le aici:

VALORIZAREA CULTURII EULUI PRIVAT. Revista *RadioTV* este astăzi una dintre mărturiile unei societăți de consum moderate, ale unei democrații civice unde statul și instituțiile sale încep să se îngrijească de individ și de valorile acestuia ca aderent la și posesor al unor valori materiale. Într-o emisiune difuzată în 1968, se informează despre rezultatele unui sondaj ce arată faptul că 75% dintre familiile pe cale de a se muta în noile imobile consideră că cea mai importantă încăpere a unui apartament este *baia*⁵. În 1968, *Reflectorul* critică lipsa de originalitate a spoturilor publicitare, într-o ediție numită „Ah, publicitatea!”⁶. Timp de câțiva ani, *Pentru noi, femeile* va rămâne o emisiune de *lifestyle* care urmărește viața casnicilor fără a ține cont de principiile „educative” recomandate de noul regim. În fine, încă din 18 octombrie 1966, vor fi zilnic zece minute de publicitate, mai întâi la 18:50, apoi, în 1968, la 19:50, în *prime-time*. Publicitatea se face mai rară după 1969 și, în 1972, în săptămâna 8-14 octombrie, vor rămâne doar două tranșe de Publicitate, marțea și sâmbăta, și două ediții de „Avanpremieră” (echivalentul a ceea ce numim azi „promo” la programul de televiziune). În 1967 se difuzează un reportaj ce poartă numele de *Blocul A-13, proprietate personală* (6 iunie), iar în 9 noiembrie, emisiunea *La ordinea zilei* va supune „dezbaterii publice” „îmbinarea armonioasă a intereselor personale cu interesele generale” în societatea românească.

PERSONALIZAREA LIMBAJULUI. Am remarcat conformismul titlurilor de emisiuni. Ne amintim că, pe 25 martie

1967, apare emisiunea numită *Dosarul X*, al cărei nume se schimbă rapid în *Dosarul nr....*. Chiar dacă își păstra autonomia, discursul TVR de la sfârșitul anilor 1960 era departe, în materie de creativitate, de descoperirile televiziunii franceze⁷: teroarea ideologică din anii 1950 suscitase o autocenzură care a facilitat reideologizarea politică a instituțiilor românești în timpul anilor 1970. Cele câteva libertăți de care beneficiază programatorii se limitează la personalizare, de pildă când este vorba despre prezentarea unei noi emisiuni. Prezentarea într-un articol care se numește *Certificat de naștere*⁸ (al cărui text este scris la persoana întâi singular) a noii formule a telegazetărilor de duminică, începând cu luna mai (*Zig-Zag*, regia Dan Mihaescu și Titi Acs, înlocuiește la finalul lunii aprilie 1968 vechiul *TV 111*⁹), va rămâne prezentarea cea mai ingenioasă a unei emisiuni de televiziune în revista *RadioTV* de-a lungul întregii ei existențe, apogeul libertății de a folosi cel mai periculos și mai râvnit deictic pe care limba română îl oferă: libertatea de a spune *eu*. Dar nu e singura ocurență a persoanei întâi în textele inserate de revistă. La pagina 3 a numărului 48, din 1 decembrie 1968, „*Transfocatorul* vă întreabă: sunteți pregătiți să spuneți: DA?“. Urmează un fragment de dialog între judecător și un cuplu care vrea să divorțeze la 28, respectiv 22 de ani, pe post de *preview* al emisiunii. O asemenea deschidere înspre intestinele emisiunilor de televiziune, chiar dacă îngustă și singulară, trebuie apreciată în contextul închiderii care-i va urma, dar și a conformismului care domină discursul presei centrale radiovizuale după 1989.

Tot în 1968, va fi inaugurată o emisiune de tipul „*Carte blanche à*“, numită *Eu... și micul ecran*, unde un artist și invitații săi dau viață unui spectacol de televiziune. Această emisiune nu va dura nici ea multă vreme. Frecvența persoanei întâi în textele revistei, frecvența portretelor vedetelor din showbizul românesc și european — premisele unui discurs „user friendly“ care este și cel al emisiunilor-magazin populare de azi — va înceta pe măsură ce o nouă direcție discursivă se face simțită după 1969 și se impune după 1973.

Turnura „individualistă“ pe care o ia în epocă TVR, urmând modelul televiziunilor occidentale¹⁰, începe să se piardă după 1969. Magazinul tv pentru femei, al cărui titlu feminist este

o mărturie a unei asumări identitare nete (*Pentru noi, femeile*), va fi înlocuit începând cu 1970 cu un magazin intitulat *Căminul* (prima difuzare la 14 iunie 1970), pentru a plasa femeia în cadrul social în care ea poate fi cel mai bine utilizată de societate, și mai ales pentru a o lega de o ordine socială care subordonează individul unei colectivități (vom vedea și celelalte avataruri ale acestei emisiuni, după 1973).

ÎNDEPĂRTAREA DE CULTURA DE MASĂ SOVIETICĂ.

Din lectura programelor de televiziune, rezultă un oarecare echilibru între emisiunile străine și cele autohtone (filme, spectacole și documentare amalgamate). Așadar, în 1966, în timpul săptămânii 26 VI – 2 VII, am numărat 6 emisiuni culturale românești față de 8 străine. În 1967, în săptămâna 10-16 XII, am înregistrat 8 emisiuni românești (filme și spectacole) față de 7 filme și spectacole străine, dintre care 2 din țările socialiste, 3 europene și 3 americane, plus 4 emisiuni sportive internaționale. Amprenta politică există, însă nu are nimic ultragiant pentru cineva care cunoaște anii 1950 și comparativ cu anii 1980.

Studiu de caz: Dialog la distanță

Ca dovadă mai ales a îndepărtării de cultura de propagandă sovietică, imediat după preluarea puterii de către Nicolae Ceaușescu, vom vorbi despre singura ediție a primei emisiuni-concurs de la TVR care se mai păstrează în filmotecă, *Dialog la distanță* (în care competitorii sunt regiunile Galați, și Brașov). Formatul de tip almanah — spectacol de muzică folclorică, clasică, dans și coregrafică, dar și concurs de cunoștințe generale despre geografia și istoria patriei —, și mai ales reunirea unor regiuni aflate în zone diferite ale țării în același cadru, în duplex, fac ca emisiunea să aibă o importanță socială remarcabilă, contribuind la coeziunea națională a societății românești¹¹. Cu o durată de aproximativ două ore și jumătate, emisiunea reunea două spectacole (fiecare regiune își organiza propriul spectacol, de aproximativ o oră, o oră și ceva), moderate din studioul bucureștean unde se găseau prezentatorii

programului. Fiecare dintre cele două spectacole era la rândul lui prezentat de către o personalitate cunoscută. Pentru Brașov, era vorba despre actorul Ion Besoiu, angajat atunci la teatrul din Sibiu.¹² Regiunile care nu aveau mijloacele tehnice de a monta o transmisiune în direct erau puse în situația de a se deplasa în regiunile vecine¹³. Așadar, locația pentru spectacol oferită reprezentanților regiunii Galați a fost Sala Palatului din București, inaugurată recent.¹⁴ Ediția la care ne referim a avut un juriu format din trei compozitori (Radu Șerban, Camelia Dăscălescu și Temistocle Popa). Erau nouă probe artistice, întrerupte de cinci întrebări și răspunsuri (de tipul *Cine știe câștigă*), ale căror domenii se limitau la cunoașterea aspectelor economice, istorice, geografice, artistice și literare ale fiecărei regiuni din România. Iată probele:

1. Dansul popular cel mai frumos și autentic din regiune (maximum 20 perechi)
2. Cel mai bun ansamblu de artiști amatori din regiune
3. „Tinere speranțe“, muzicieni care cântă la instrumente de muzică clasică (limita inferioară de vârstă: 16 ani)
4. Interpretul popular (sau artist tradițional) al regiunii
5. „Să ne cunoaștem regiunile“, cinci întrebări despre „activitatea constructivă, tradițiile patriotice, valorile culturale și frumusețile naturale specifice fiecărei regiuni“¹⁵ (prima parte)
6. Solistă de operă sau de operetă
7. Solistă de muzică populară
8. Solistă de „muzică ușoară“ (cântec)
9. „Să ne cunoaștem regiunile“ (a doua parte)
10. Cea mai frumoasă tradiție folclorică a regiunii sau exercițiu liber

În ediția pe care am urmărit-o, se simte inspirația naționalistă a discursului de prezentare, însă concursul avea totuși elemente de atracție: erau momente umoristice (pentru regiunea Brașov), publicul scanda numele regiunii căreia îi aparținea, iar probele aduceau pe scenă adevărate comori de artă populară; proba de muzică ușoară era cea mai așteptată de publicul urban¹⁶. Ceea ce îl indispune pe telespectatorul unei

astfel de emisiuni astăzi este lungimea probelor și hărmălaia publicului spectator. Mai mult, răspunsurile la întrebările de cultură generală despre regiuni sunt lungi, mult prea detaliate și formulate într-un limbaj de lemn care respiră urmele terorii care luase sfârșit cu câțiva ani mai devreme, dar care nu se mai potrivesc în epoca televiziunii¹⁷. Întrebările trebuia să fie mereu recitate, căci sonorizarea funcționa prost, iar concurenții nu puteau să le transcrie în întregime de la prima lectură. În sfârșit, procedura de vot era împrumutată de la concursurile Eurovision (care debutase în anii 1950): fiecare dintre cele 16 regiuni oferea o notă citită cu voce tare și înregistrată pe un panou electric; notele erau de la 5 la 10, însă majoritatea notelor au oscilat în ediția la care ne referim între 9 și 10. O inițiativă simpatcă a organizatorilor era permisiunea pe care o aveau reprezentanții fiecărei regiuni de a-și face cadouri, cu o valoare care nu putea depăși 1 500 lei pentru fiecare regiune: aparate radio, ceasuri de mână, excepțional pick-upuri. Încă din 1967, odată cu începerea unui nou sezon *Dialog la distanță*, în comentariile oficiale ale emisiunii se dezvăluie — nicio surpriză, de altfel — cunoscuta obsesie a economiei:

Probele prevăzute în noua ediție a concursului vor antrena un număr mai mic de participanți, fiecare regiune putând prezenta echipe de maximum 200 de persoane, obținându-se astfel o reducere de aproape 50% a cheltuielilor față de seria anterioară a emisiunii.¹⁸

Dacă momentele moarte din concurs — și din orice emisiune de televiziune realizată în epocă — nu lipseau, a meritat să parcurgem cele peste 120 de minute ale emisiunii, pentru a ajunge la ultima probă: o tradiție populară, sau o coregrafie liberă care aduce în scenă câte un ansamblu artistic: era finalul show-ului, iar acesta trebuia să fie grandios. Dacă regiunea Brașov a ales să prezinte o coregrafie folclorică antrenantă și foarte ritmată, regiunea Galați a venit cu o coregrafie de propagandă, în stil stalinist, cu dansuri tematice și coruri revoluționare, o punere în scenă a victoriei socialismului în România. Este exact tipul de spectacol pe care cuplul Ceaușescu îl va aprecia cel mai mult după 1976. Dar, în 1967, alegerea este

sanționată drastic de juriu. Dacă după fiecare probă, diferența de puncte obținute de către cele două regiuni nu depășea niciodată 5 (după prima probă, de exemplu, scorul era: Brașov 158 – Galați 160), asistăm la o declarație categorică a Galațiului: Brașov 159 – Galați 145, cu note care coborau până la 7 pentru proba propusă de regiunea moldoveană.

Este suficient să remarcăm această sancțiune pentru a constata că ceea ce numeam în epocă în câmpul literar „întoarcerea esteticului“, după lunga traversare a stalinismului, nu era fructul unui efort de gândire critică liberă orientată împotriva unei tendințe politice opuse, ci o reacție oficială față de un imperialism care nu putea fi explicit denunțat. Această sancțiune, venită din partea juriului unei emisiuni a cărei desfășurare era stabilită la nivelul Comitetului Central al PCR, era de fapt sancțiunea oficială a unui regim care, păstrându-și din punct de vedere economic liniile ideologice de după 1948, se orienta către o politică culturală diferită și către justificări interne ale acestor direcții. Mai ales justificările interne contau, căci același tip de spectacol de propagandă, mai târziu, va fi acceptat ca inițiat de și promovând o figură națională.

Cui i se adresează *Dialog la distanță* și fructul cărei politici culturale este ea? Profilul probelor este categoric unul folcloric: este vorba deci de a face cunoscut telespectatorului român — printre care bucureștenii erau cei mai numeroși — provinciile românești, cu frumusețile lor naturale și omenești. Ceea ce le lipsea din acest spectacol era manifestarea culturii urbane „de masă“, în curs de dezvoltare, pe care a reprezentat-o parțial, din 1968, „Cerbul de Aur“. A difuza cultura românească tradițională la televizor nu pune regimul comunist ceaușist în pericol. În schimb, promovarea culturii urbane, de origine vest-europeană și, ulterior, mai ales americană, presupunea un risc de tropism cultural cosmopolit, pe care regimul voia să-l evite. Încurajarea ei însemna deschiderea către un exterior colorat diferit din punct de vedere ideologic, economic și cultural. Dincolo de evidenta închidere a regimului Ceaușescu din anii 1970, trebuie constatat că opoziția România socialistă/ Europa occidentală nu are ca singur responsabil regimul de la București, ci și o deplasare înspre comercial, înspre trivial, a televiziunilor occidentale care renunță tot mai mult la

valorile culturale înalte la care aderaseră înainte, fără îndoială din cauza audiențelor scăzute și a concurenței, din momentul liberalizării pieței, în favoarea unor plusuri de audiență tot mai mari. Cu toate limitele sale, *Dialog la distanță* atrăgea în primul rând prin format: cel de concurs. Înlocuirea sa cu *Cântarea României* se dovedește nefericită, de vreme ce, la patru ani de la dispariție, concursul este nominalizat printre emisiunile pe care publicul le dorește reluate¹⁹.

Trebuie să vedem în desfășurarea cultului personalității lui Ceaușescu prin intermediul spectacolelor aniversare organizate pe stadioane, prin înmulțirea cântecelor „revoluționare“ ca rezultat al concursurilor organizate printre altele la Radio-televiziune, prin „Cenaclul Flacăra“ care debutează în 1973 și care apare la televizor la sfârșitul deceniului, ca și în dezvoltarea fără precedent a sportului de performanță (în special gimnastica) efortul de a construi și de a realiza acest oximoron care este o cultură urbană națională și naționalistă, purtătoare de valori contrare cosmopolitismului „urban“: unitate națională, entuziasm pentru munca colectivă și pentru ideea de colectivitate, „romantism revoluționar“. Este domeniul în care televiziunea nu putea decât să eșueze, pentru că regimul nu a înțeles un lucru astăzi evident: dacă o literatură poate fi națională în primul rând prin principiile care stau la baza lecturii moderne a textelor literare, televiziunea este mai întâi de toate cosmopolită, transnațională, purtătoare a unor modele culturale a căror achiziționare presupune efort minim și fetișizare maximă. Iluzia unei televiziuni naționale nu avea cum să dureze prea mult: anii 1990 au demonstrat-o cu prisosință.

Revenind la *Dialog la distanță*: rolul de coeziune socială a acestui spectacol de televiziune este evident, dar la fel de clar este că, odată cu transformarea a 16 regiuni în 40 de județe, această emisiune nu putea continua în această formă decât cu costuri mult mai mari. *Cântarea României*, care o înlocuiește mai târziu, nu păstrează aproape nimic din ceea ce moștenise — pierde în primul rând caracterul competițional al *Dialogului*. În octombrie 1967, Plenara Comitetului Central al PCR discută reorganizarea administrativ-teritorială a țării. Prezentarea evenimentului în revista de profil a programelor de radio și

televiziune insistă pe rolul Radioteleviziunii de interfață între cetățean și autoritate:

Proiectele vor fi supuse dezbaterii publice pentru a fi apoi prezentate la Conferința Națională a partidului în vederea validării. (...) Radioteleviziunea română își pune emisiunile în slujba telespectatorilor și îi invită să participe la discutarea acestor documente importante. (*RadioTV*, nr. 830, 15-21 octombrie)

Tot în 1967, la 50 de ani de la Revoluția din Octombrie, evenimentului i se consacră un întreg ciclu de emisiuni. Îndepărtarea de URSS va fi mai evidentă după 1968. Cinci ani mai târziu, în 1972, Conferința PCR este principalul eveniment politic „întâmpinat” de Televiziune, în timp ce aniversarea sovietică nu va avea dreptul decât la trei ore de emisiune, la 7 noiembrie, în cadrul „Serii televiziunii sovietice”. Încă ceva: dacă în martie 1958, Televiziunea sărbătorea a 75-a comemorare a lui Karl Marx, numele părintelui fondator al comunismului nu va mai fi din acest moment pretextul pentru un eveniment la televizor. O mitologie nouă o înlocuiește pe cea marxistă: martie internațional pierde lupta cu ianuarie²⁰ național, iar Marx pe cea cu Ceaușescu.

12. Televiziunea și figura lui Ceaușescu în august 1968

Cercetarea noastră viza inițial jurnalele de actualități, dar aceste emisiuni, transmise *live*, nu se mai păstrează ca atare. N-au mai rămas din ele decât o sumă de reportaje mute¹. O imagine coerentă a unor *Telejurnale* poate fi însă dedusă din scripturile care se păstrează în arhiva documentară a Televiziunii. Cu atât mai mult cu cât aceste scripturi apar corectate, iar din corecturi se desprinde o temporalitate diferită de cea indusă de lectura unui text definitiv.

Să luăm un exemplu: *Telejurnalul* din 16 octombrie 1966 (duminică)². În ordinea transmisiei, și deci a importanței secvențelor, avem:

I. Primul titlu (8 instantanee)

1. Ecourile populare (favorabile) Deciziei în legătură cu pensiile, cu declarațiile unora dintre cei vizați: o ingineră, o educatoare, un funcționar, un pensionar³.

Despre ce era vorba? Decizia de a majora pensiile și de a schimba legislația în vigoare în ceea ce privește cuantumul lor este anunțată în *Telejurnalul* din 14 octombrie, într-un „comunicat” de două pagini în cadrul Plenarei Comitetului Central al Partidului Comunist Român. Era vremea când se puteau citi în astfel de documente fraze precum: „Plenara a luat decizia de a face publice și de a *dezbate* proiectul de lege a pensiilor obținute prin asigurările sociale de stat și a pensiilor suplimentare rezultate din contribuțiile salariale, înainte de a le prezenta în fața Marii Adunări Naționale a Republicii Socialiste România.”⁴ Nu trebuie să credem că aceste „debateri” nu luau, și atunci, forma canonică a expresiei unui entuziasm public ritualizat, însă nu e mai puțin adevărat că măsura era de natură să suscite mulțumirea majorității și că, în emisiunile de televiziune care prezintă astfel de hotărâri, invitații au dreptul de a le detalia. Comunicatul despre care vorbim se sfârșește cu această frază nesaturată: „Cu ocazia Plenarei, tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al Comitetului Central al Partidului Comunist Român, a luat cuvântul.” Și nimic în plus. În edițiile ulterioare ale *Telejurnalului*, „limba de lemn” apare tot mai uscată: „Decizia Plenarei Comitetului Central al Partidului Comunist Român cu privire la noua lege a pensiilor a fost primită cu viu interes, cu deosebită satisfacție de către oamenii muncii.” Este vorba despre o modalizare enunțiativă standard care se manifestă de-a lungul anilor, până în decembrie 1989. Însă numele lui Ceaușescu nu apare decât o singură dată. Și textul care clarifică adoptarea de decizii prezintă date precise: „Soliditatea economiei naționale (...) permite majorarea tuturor categoriilor de pensii cu 26%, pentru pensionarii care deja au beneficiat de ele înainte de 31 decembrie 1966.”

II. Titluri secundare (șase secvențe, dintre care primele sunt politice și internaționale și un reportaj mai lung care numără trei secvențe)

2. Vizita la București a prințului monegasc
3. Vizita la București a lui Joseph Grimond, liderul Partidului liberal din Regatul Unit
4. Noutăți din industria electrotehnică (Uzina de mașini electrice București)
5. Elevi în practică
6. Vernisajul unei expoziții de pictură Paul Erdos⁵
7. Spectacol al elevilor
8. „Mic divertisment turistic: vom asista la o vânatoare cu ogari în masivul Făgăraș, vom cunoaște restaurantele Turnului lui Sever“⁶. Reportaj al unei vânători de capre negre, al unei culturi de păstrăv, reconstrucția Turnului lui Sever

III. Meteo

9. Buletin meteo

Alte titluri (trei instantanee)

10. Restaurarea amfiteatrului roman în Iordania
11. Premieră la Circul din Moscova
12. Cursă de automobile de epocă Paris-Rouen

Sintetizând: doar primele trei puncte din cele 12 ale sumarului sunt de natură politică (primul durează, este adevărat, un sfert din durată totală a jurnalului); jumătate dintre subiectele prezentate aparțin domeniului cultural și faptului divers; referințele la străinătate nu se supun niciunui criteriu ideologic: Occidentul, Orientul, blocurile socialist și capitalist sunt reprezentate nediscriminat. În ediția de marți 18 octombrie 1966⁷, remarcăm „o rubrică de fapte diverse scurte prezentată de Cornelia Rădulescu“⁸. Este epoca în care pronunțarea la televizor a numelui tovarășului Nicolae Ceaușescu nu este însoțită de niciun ritual discursiv, deoarece Ceaușescu face parte dintr-o conducere politică formată din Ion Gheorghe Maurer, girantul său politic, membru al Prezidiului Permanent⁹ al Comitetului Central al PCR, Emil Bodnăraș (prim-vice-ministru în acea vreme), Chivu Stoica (președinte al Consiliului de Stat, un fel de prim-ministru, funcție pe care o va cumula curând Ceaușescu), Gheorghe Apostol (alt prim-vice-ministru

în acea vreme)¹⁰. În timpul acestui scurt episod de „conducere colectivă“, referințele respectuoase la conducerea PCR se vor distribui la cinci nume proprii. De altfel, în ianuarie 1968, *Telejurnalul* serii de 26 ianuarie transmite un mic reportaj despre aniversarea oficială a 50 de ani ai lui Nicolae Ceaușescu, iar ceremonia pe care o putem vedea este sobră. Soția lui nu apare în niciun cadru, iar tot ce rămâne interesant pentru spectatorul de astăzi este avalanșa de figuri oficiale grave care se perindă în fața lui Ceaușescu (în special conducerea veche, care-și trăise cei mai buni ani sub regimul Gheorghiu-Dej și care, în următorii șapte-opt ani, va dispărea cu totul de pe scena politică). Acum unele dintre ele sunt luminate de zâmbete îndatoritoare, cu capul plecat, ca de pildă chipul successorului său, Ion Iliescu. Este de spus aici că gesturile subalterne ale lui Iliescu față de șeful său politic, criticate azi, sunt cât se poate de naturale în epocă, mai ales în aparatele politice ale țărilor din Est.

În acest context, al unui *Telejurnal* relaxat, chiar dacă mult mai rigid în discurs decât celelalte emisiuni, evenimentul invaziei Cehoslovaciei din 21 august 1968 apare ca esențial pentru consolidarea prestigiului lui Ceaușescu și pentru măsurarea importanței unui eveniment politic cu prezența sau absența liderului PCR. *Telejurnalul* din 22 august 1968 are două momente de vârf: invazia Pragăi de către armatele celor cinci țări membre ale Tratatului de la Varșovia și seara dinaintea Sărbătorii naționale a României socialiste, 23 august 1944. Prin intermediul radioului și televiziunii, conducerea politică se segregă în două sfere: cea din jurul lui Ceaușescu devine protagonistul evenimentului internațional, cea constituită din foștii lideri comuniști din preajma lui Dej rămâne pe plan secund, participând la o aniversare națională care nici măcar nu e rotundă (24 de ani din 1944).

În dimineața zilei de 22 august, televiziunea și radioul transmit Sesiunea extraordinară a Marii Adunări Naționale, condusă de prim-ministrul Ion Gheorghe Maurer. Textul prezentării care urma să fie difuzat în jurnalul televizat de seară numără cinci pagini¹¹, dintre care majoritatea transcriu discursul lui Maurer. Două dintre ele sunt eliminate cu pixul. Primele cinci momente ale *Telejurnalului* din 22 august dezvoltă

principalul eveniment: situația din Praga și reacțiile populare naționale și politice internaționale în acest sens. Festivitățile celebrării Sărbătorii naționale trec pe planul secund, iar Ceaușescu nu participă la ele. El alege să devină eroul momentului inaugural al renaționalizării istoriei românești — cel în care România pare a se sustrage tutelei Uniunii Sovietice. Gradul în care regimul Ceaușescu profită de acest moment pentru propria-i legitimare reiese, spre exemplu, din lectura textului care trebuia să însoțească reportajul consacrat sprijinului popular al poziției PCR referitor la situația din Cehoslovacia. Textul are o pagină și câteva rânduri și face referire la „telegramele” de sprijin — obicei niciodată abandonat de acum înainte — trimise de reprezentanții tuturor instituțiilor administrative și politice din cadrul marilor unități de muncă colectivă din țară. Scriptul prezintă două părți importante. Prima vizează explicitarea atitudinii referitoare la evenimentele internaționale care au determinat pozițiile oficiale ale PCR și ale lui Ceaușescu. Cealaltă subliniază efectele publice ale acestor poziții. Aceste două părți dau seama de o structură de comunicare și de autoritate discursivă al cărei parcurs poate fi descris de sus în jos: cuvântul lui Ceaușescu (rostit în numele Partidului și al Statului), cuvântul liderilor politici din Comitetul Politic Executiv și în al treilea rând, opinia publică. Stratul intermediar al acestei structuri este însă mut. În ziua luării de poziție a lui Ceaușescu împotriva invaziei Cehoslovaciei, membrii CPEx participă la a 24-a aniversare a unei sărbători naționale a cărei valoare depinde în mod esențial de un ansamblu de circumstanțe internaționale. Ziua de 23 August este eclipsată, în această vară a lui 1968, de 22 august.

Acest strat intermediar, cel dintre „popor” și Conducător — constituit din miniștri, responsabili ai partidului în teritoriu, academicieni — este cel pe care emisiunile de televiziune îl frecventează mult înainte de mijlocul anilor 1970. Pe măsură ce prestigiul lui Ceaușescu crește, invitații din platou se reduc și ca număr, dar mai ales ca rang intelectual și politic, iar discursul lor devine un ecou tot mai servil la cel al lui Ceaușescu. Una din emisiunile nou apărute în 1971 este *Teleconferința de presă*, lunară, în care un cadru superior de partid și/sau de stat răspunde întrebărilor ziariștilor care vizează actualitatea

domeniului aflat sub responsabilitatea lui. Din 1973, această emisiune primește cadre din eșaloanele inferioare de partid care nu fac decât să prezinte un raport de activitate conform exigențelor ultimelor discursuri ale secretarului general.

Momentul august 1968 pecetluiește instaurarea unei noi ordini a evenimentialului în media din România. De acum înainte, evenimentul este creat de prezența sau absența secretarului general. Pe de altă parte, prin poziția adoptată față de intervenția URSS în Cehoslovacia, Ceaușescu devine singura voce autorizată a opiniei publice în chestiunile importante (politică economică, internațională, direcții etice în societate). Ceaușescu se exprimă tranșant în 22 august 1968, înainte de a lansa „dezbateri” la care să participe „opinia publică”, ceea ce o surprinde cumva descoperită și o subordonează automat. Cum își mai poate asuma opinia publică pozițiile cuiva care, din postura de lider, acționează imediat, clar, nefăcând decât să-și popularizeze acțiunea după ce aceasta a demarat și să aștepte sprijinul public? Acest tip de conduită câștigă pe termen scurt și pierde pe termen lung — ea demonstrează calitățile de lider ale Conducătorului, dar și distanțarea față de corpul politic din care evadează astfel. Opinia publică devine de acum un simplu ecou, simpla dar prețioasă „dovadă” a legitimității discursului lui Ceaușescu, un fel de „ipoteză” à la Dawkins¹² (în acest caz, orice prezență fatică este o astfel de ipoteză¹³) de care regimul avea nevoie pentru a se alimenta și a justifica narcisismul debordant al liderului. Ceaușescu încearcă de acum încolo să demonstreze că România poate să-și construiască un comunism propriu, un regim național de salvare și de propășire, dar că această *înfăptuire* cere sacrificii imense, pe care numai un om nou le poate face.

Textul pe care urmează să-l cităm a fost rostit pe micul ecran în *Telejurnalul de seară* în 22 august 1968, iar cuvintele și regia enunțurilor (sublinieri și ștersături) spun multe despre construcția unei sensibilități sociale la care Televiziunea Română va fi obligată să contribuie ca inginer și ca echipă de execuție, dar nu ca arhitect. Vom recopia textul destinat lecturii pe ecran cu două grafii distincte: de rând pentru ceea ce ar fi fost citit efectiv și în italice pentru a marca ceea ce a fost șters¹⁴.

Pe adresa Comitetului Central al Partidului Comunist Român, a tovarășului Nicolae Ceaușescu personal, sosesc continuu din toate localitățile țării, din partea comitetelor județene de partid, colectivelor de muncă din întreprinderi, din cooperative agricole de producție și întreprinderi agricole de stat, din partea salariaților ministerelor, instituțiilor și institutelor de cercetări, unităților militare, organizațiilor de femei și tineret, *din partea a mii de persoane particulare* de toate vârstele și profesiile, numeroase telegrame. *Este exprimată, în aceste telegrame, mâhnirea profundă pe care întregul nostru popor a încercat-o la aflarea știrii despre pătrunderea ilegală, pe teritoriul Cehoslovaciei, stat socialist, independent și suveran, a unor trupe străine, act ce reprezintă o gravă încălcare a normelor și relațiilor dintre statele socialiste, și totodată, o încălcare a dreptului internațional.* Semnatarii telegramelor își exprimă deplina încredere în măsurile adoptate de Plenara Comitetului Central, adeziunea fermă la poziția caracterizată prin înaltă principialitate internaționalistă, expusă în cuvântarea tovarășului Nicolae Ceaușescu, rostită la adunarea populară care a avut loc ieri la București, în cuvântarea de la Sesiunea extraordinară a Marii Adunări Naționale, și în declarația adoptată de forul suprem de conducere a țării. În telegrame se arată că oamenii muncii din țara noastră, profund convinși de justetea politicii Partidului nostru pe plan extern și intern, iar acum, de poziția adoptată în legătură cu ultimele evenimente, sprijină cu toată căldura politica Partidului și Guvernului, cerând încetarea imediată a amestecului (*intervenției armate*) în treburile interne ale poporului cehoslovac, retragerea neîntârziată a trupelor străine de pe teritoriul Republicii Socialiste Cehoslovace.

Observăm că s-a șters din text paragraful care făcea precizări despre sentimentele negative ale cetățenilor referitoare la prejudiciile suferite de către poporul cehoslovac, s-a mai șters și sintagma care trimitea la caracterul privat al unora dintre expeditorii telegramelor trimise lui Ceaușescu. Scriptul nu păstrează decât expresia sentimentelor bune, a sprijinului pe care românii îl acordă poziției oficiale a partidului, care este una cu cea a liderului său (de vreme ce conducerea colectivă se afla în același timp la MAN pentru a celebra 23 August). Din acel moment, nu se mai pune problema ca „poporul” să poată să-și impună vocea astfel, decât pentru a „da glas” emoției — și a legitima, într-o oarecare măsură, *sensibil, estetic, prin trăire* — pozițiile

oficiale ale guvernului și ale partidului român, poziții pe care, după cum am văzut, doar Ceaușescu are dreptul să le exprime (astfel că orice eveniment oficial care se desfășura în absența sa, fizică sau simbolică, devine un *contradictio in adjecto*.)

Un alt exemplu al poziției centrale pe care prezența și discursul lui Ceaușescu o ocupă între evenimentele mediatizate cu ocazia *Telejurnalului* ne este oferit de lectura comparativă a paradelor organizate cu prilejul Sărbătorii naționale, în 23 August 1967 și în 23 August 1969. Dacă, în 1967, prezența lui Ceaușescu rămâne anonimă în sânul „conducerii” partidului și statului, în 1969, menționarea unor membri ai „conducerii” se adaugă, ca o anexă, la cea a lui Ceaușescu.

În 1967:

În acest moment, în tribuna centrală își fac apariția conducătorii partidului și statului nostru. (...) Se aud aclamații în cinstea conducătorului încercat al poporului — Partidul Comunist Român.¹⁵

În 1969:

Aplauze puternice întâmpină sosirea conducătorilor de partid și de stat. Camarazii lui Nicolae Ceaușescu, Ion Gheorghe Maurer, Paul Niculescu-Mizil, Gheorghe Pană, Dumitru Petrescu, Gheorghe Rădulescu, Virgil Trofin, Ilie Verdet și alții se așază la tribună. (...) Sute de priviri sunt îndreptate spre tovarășul Nicolae Ceaușescu. Militarii dau cu emoție onorul eminentului conducător al partidului și statului nostru, comandantul suprem al forțelor armate. (...) Aplauze puternice salută, la sosire, pe conducătorii de partid și de stat. În tribuna oficială iau loc tovarășii... (...) Gândurile întregului nostru popor se îndreaptă cu recunoștință și prețuire unanimă spre tovarășul Nicolae Ceaușescu, care și-a închinat întreaga forță creatoare binelui și prosperității României socialiste.¹⁶

În mod cert, aceste parade marchează nașterea cultului personalității, a cărui fondatoare și protagonistă va fi Televiziunea Română, dar ar fi păcat să se piardă din vedere faptul că, în 1968, Ceaușescu a jucat rolul unei personalități autohtone susceptibilă să reușească să afirme și să realizeze o suveranitate

națională¹⁷ mult visată și niciodată înfăptuită, pe care instaurarea regimului comunist după 1945 o îndepărtase din nou de la masa posibilităților istorice. Întâlnim aici chestiunea în egală măsură spinoasă și crucială pentru interpretarea regimului comunist din România de după 1965, aceea a distincției dintre anii 1940-1950 și respectiv 1960-1970. Trebuie să ieșim din atitudinea moralizatoare justițiară și abruptă a unei condamnări a comunismului care să piardă din vedere unele începuturi „fecunde” în anii 1960¹⁸, ca și unele continuități de practici și de ethos înainte și după 1989.

Dar să revenim la raportul dintre discurs și putere. S-a petrecut, în România, cum se mai întâmplă în istorie, o coincidență: între apariția unui nou regim, sub aceleași auspicii ale ideologiei comuniste, pe de o parte, intrarea într-o fază de respiro a luptei de clasă în interiorul blocului comunist și, în sfârșit, începutul modernizării industriale a societății și a economiei românești. Aceste trei procese combinate conduceau în mod evident la punerea sub semnul întrebării a legitimității regimului comunist și a izolării impuse pentru a separa cele două Europe din punct de vedere politic. Televiziunea a fost unul dintre locurile în care aceste evidențe erau supuse examenului. Televiziunea pecetluia acest triplu moment augural: un regim nou, victoria ideologică a socialismului și debutul prosperității economice generale. Vectorul politic al acestui triplu moment nu putea fi altul decât acela al unei social-democrații culturale, unde formele culturii de masă nu mai au nevoie de un suport ideologic explicit și militant pentru a se dezvolta (cu riscul, inherent, de a recădea în imaginarul și-n axiologia plată a micii burghezii — aici Ceaușescu avea dreptate: Televiziunea Română devine, în anii 1960, un canal de difuzare a culturii burgheze: avangarda sperie, căci are un potențial destabilizator de care socialismul triumfător nu mai avea nevoie, iar reacționarismul repugnă, desigur, atâta vreme cât nu îmbracă straie populare de sărbătoare). Televiziunea îl considera pe telespectator un consumator de cultură *soft*, majoritar clasică și în orice caz complezentă cu statu-quo, de divertisment *soft* și de informare îmbrăcată în propagandă, într-o viziune umanistă născută în urma celui de-al Doilea Război Mondial — dar cu accente staliniste, mai ales în ceea ce

privește construcția și difuzarea informației. Înapoierea tehnică și economică a României în raport cu Occidentul a contribuit la atenuarea efectelor negative ale televiziunii (în materie de cultură și conștiință socială) semnalate de către criticii săi, mai ales în Statele Unite înainte de mijlocul anilor 1960, acolo unde activau supraviețuitorii Școlii de la Frankfurt. Considerată ca un mijloc de media individual și individualizant, televiziunea urma să devină un emolient al trăirii colective¹⁹, întrucât masă și colectiv nu sunt sinonime. Discursul comunist, colectivizant și în același timp auster, trebuia să sprijine strategia mediatică a televiziunii pentru ca aceasta să nu ajungă să înlocuiască valorile morale „nedureroase” (Lipovetsky²⁰) și intime pe care televiziunea le promovează, în cunoștință de cauză sau nu. Pe scurt, în pragul îndreptării societății românești spre o cultură de masă de tip european-occidental, regimul politic din România avea nevoie de un nou discurs unificator, mobilizator și legitimator. Fragilitatea și frăgezimea unei tradiții a democrației românești interziceau un veritabil consens social asupra producției și difuzării unui astfel de discurs. Acesta nu putea fi promovat în mod oficial, întrucât instituțiile politice ale țării erau de import și funcționarea lor se opunea pluralismului democratic (cu toate că acest pluralism nu era absent cu totul, el urma să se manifeste prin critica hibelor din sistem la care presa este invitată să se dedea). Acest discurs nu se putea legitima decât printr-o figură majoră, a unui „erou”, prin intermediul unei singure voci și a unei singure prezențe: Nicolae Ceaușescu a ajuns să umple acest vid care, dacă ar fi fost abandonat unei evoluții „naturale”, asemănătoare celei din statele vecine, ar fi grăbit trecerea spre post-comunism așa cum a fost el în anii 1990, într-o versiune mai puțin sălbatică poate.

Momentul crucial din istoria televiziunii românești poate fi definit ca momentul în care televiziunea primește misiunea imposibilă de a descoperi, a construi și a impune o experiență imposibil de realizat: o trăire ideologică explicită, fără revers, ca un eu fără înconștient — o diversitate de „forme” ale unui aceluiași subiect fără revers, conștiință de sine ideologică pură. Or, singura soluție pe care televiziunea o întreprindea pentru a-și îndeplini sarcina era gestul de a trimite, din ce în ce mai

mult, de fiecare dată când era vorba despre programe cu „teză“, către responsabilul acestei imposibile revoluții ideologice: către prezența ce trebuia să unifice, să mobilizeze și să legitimizeze, aceea a lui Nicolae Ceaușescu. În momentul în care el își asumă statutul de erou al istoriei contemporane, mai ales prin intermediul televiziunii, își asumă în același timp responsabilitatea unui țăp ispășitor: ceea ce devine tot mai mult pe zi ce trece, lăsând „poporul“ pradă fantasmei morale în care s-a regăsit transportat în decembrie 1989 și din care încă n-a ieșit definitiv.

Cultul personalității la televiziune demarează ca o soluție de nevoie: constrânsă să facă ceea ce nu poate — să se adreseze unui colectiv, când de fapt imaginile ei se derulează pe sute de mii de mici ecrane aflate în posesia unor grupuri reduse de indivizi (care, în această eră a tubului catodic, sunt mai ales familiile), televiziunea se străduiește să medieze o trăire care îi este străină prin contactul cvasisacru cu motorul acestei trăiri: șeful statului, și cu amplificatorul zgomotului pe care-l produce — poporul. Specializată în reproducerea detaliului, a dinamicii și în explicarea esteticii „mute“²¹ a cotidianului, televiziunea se vede pusă în situația să reprezinte ca real în tot mai mare măsură idealul, pornind, cumva platonician, de la întruparea idealului care este figura eroică a liderului partidului, originară și primă din toate punctele de vedere: român, suveranist antisovietic, fiu *al poporului*, bun familist și șef politic cu o voință și o forță de muncă cu adevărat excepționale. E drept că televiziunea este, prin natura ei, chemată să intensifice realitatea pe care o trăim, dar de cele mai multe ori procesul de tele-intensificare a realității exhibă mărcile spectacolarului sau, dacă nu, insistă pe transformare. Mai 1968 reprezintă un moment de transformare, ce-i drept, prin care România lui Ceaușescu pare că iese din rând. Incapabilă să producă un discurs comun — adică un discurs pur și simplu — pătura socială asimilabilă Puterii, trecută printr-un proces de renaționalizare, se aliniază sub stindardul erect al unui singur om, la umbra căruia are tot timpul din lume pentru odihnă (desigur, lucrurile nu mai stau la fel în anii 1980, când Ceaușescu ajunge să-și nemulțumească până și subordonații).

A vedea cultul personalității născut după 1968, înălțat ca un mauzoleu carnivor care sugrumă orice altă prezență omenească,

drept unicul rezultat al unui sistem politic înapoiat și injust nu ar fi decât efectul unei perspective parțiale, la fel cum ar fi o eroare culpabilizarea Televiziunii Române pentru că s-a pretat la așa ceva²²: acest „cult“ a fost, în termeni funcționali, o deresponsabilizare a lui *noi*, o neputință și deci un refuz mascat de a participa în calitate de „noi“, adică de subiecți, la opera pe care Ceaușescu încerca să o realizeze. Acolo unde se menționează numele sau apare figura lui Ceaușescu, în emisiuni, în legătură cu trăirea pe care această invocație și această prezență se presupunea că o produce este vorba, de fapt, de un abandon, de un vid, de un lapsus al televiziunii care se retrage de fapt din momentul în care este redusă la o cameră de luat vederi care filmează după indicațiile patronului un singur chip omenesc, dizolvat metonimic în tot ceea ce înseamnă realitatea oficială, naturală, istorică, construită, morală. Tocmai excepțiile de la aceste reprezentări vor fi, în consecință, cu atât mai atrăgătoare.

13. Raportul între colectiv și individ în discursul emisiunilor social-educative

În numărul 861 al revistei *RadioTV*, în 1968, sunt publicate rezultatele unei anchete care încearcă să anticipeze preocupările științifice ale anului 2000. Previziunile specialiștilor indică faptul că, în 2000, contrar tendinței politice din România anului 1968, care și ea pretinde că este sustenabilă din punct de vedere științific, societatea avea să fie interesată în primul rând de cunoașterea vieții cotidiene a indivizilor. Programele TVR — ca să nu mai vorbim de studiile media tot mai numeroase — confirmă acest interes și la nivelul prezentului în care are loc ancheta. Iată câteva titluri de emisiuni despre viața cotidiană din programele Televiziunii Române, în 1968 și 1969:

1968. 17 iunie: *Dimineața maturității* (emisiune lunară), cu tema „Rețete în dragoste“; (realizator Elisabeta Mondanos). 12 martie 1968: *Ancheta TV*: „Cum se distrează tinerii?“; 13 august 1968: *Opinia voastră*: „Estetica urbană“¹;

1969. 26 februarie 1969: *Club XX* cu tema „Tinerii și sectorul 3”²; 3 mai: *O seară în club* (reportaj la Casa de Cultură din sectorul 7 al Bucureștiului)³; 8 iunie 1969: *Realitatea ilustrată* (magazinul duminical) cu tema „Noaptea de primăvară în București”⁴; 24 septembrie 1969: *Transfocator*, cu tema „Ce ați făcut la Paris?” (realizator Al. Stark).

Dintre toate aceste emisiuni, am putut urmări una singură, pe ultima. Cu un titlu care trimite transparent la tinerii români burghezi din secolul al XIX-lea trimiși să învețe carte la Paris, emisiunea vorbește despre specialiști români trimiși la calificare pe meridianele europene — nu doar la Paris, ci și la Moscova. În 1969, 1 111 specialiști din Ministerul Construcțiilor de Mașini fuseseră trimiși în străinătate. Rezultatele par a fi mai bune decât în anii precedenți. Inginerii de la Porțile de Fier au plecat la Moscova. Cei care realizau Dacia 1100, la Paris, la uzinele Renault. Câteva interviuri cu acești specialiști întorși din străinătate redau atât o gamă diversă de preocupări, cât și inovații venite în industria românească pe această cale. De multe ori, însă, ideile de import bune sunt aplicate cu multă întârziere (ca de pildă folosirea prefabricatelor în locul cărămizii la construcțiile de locuințe). Un copywriter (nu, acest termen nu există, desigur, în epocă, dar e vorba de un publicitar român) vine cu idei interesante din Paris. Alteori, însă, cei care pleacă o fac doar de dragul unui concediu, pentru a „învăța” ceea ce știau deja. După cum știm azi, în străinătate plecau multe perechi de ochi albaștri. Iată cum aceștia au parte de ironia realizatorilor.

De asemenea, este interesant de remarcat, în programele emisiunilor dominate de un anume tip de abordare „micro”, atenția acordată anonimului. „Individul anonim” devine o veritabilă „piesă de colecție” — pentru a relua o sintagmă barthesiană de la finele anilor 1960 — în discursul de la Televiziunea Română al anilor 1968-1969:

5 noiembrie 1969: *Transfocator*: „Personalitatea anonimului” (r: Carmen Dumitrescu)

15 decembrie 1969: *Confruntări*: „Despre anonimat și profesii”

1 aprilie 1970: *Reportaj-anchetă*: „Orașul nu doar me nicio-dată”, emisiune prezentată în programul tipărit astfel: „Întru-

cât în acest secol al spectacolului, profesii din ce în ce mai fantastice coexistă cu meserii modeste, dar cu nimic mai puțin demne de interes” (r: Mihai Stoian). Focalizarea asupra individului anonim va cunoaște o reorientare spre finele decupajului nostru temporal: nu individul în calitatea sa de anonim va mai fi cel care va interesa, ci fiecare dintre cetățeni (ca unitate minimală) în colectivitatea din care acesta face parte va fi interesant. Iar colectivitatea care contează va fi, aproape exclusiv, colectivitatea „celor ce muncesc”. Astfel, din 1971, asistăm la punerea în valoare a muncitorului în colectivitate. În 9 ianuarie 1972, în *Reportajul săptămânii*, se difuzează un documentar despre „unul din cinci mii” (eroul emisiunii este Gheorghe Miloș, unul dintre cei cinci mii de participanți la Conferința națională a secretarilor de comitete ale partidului și de președinți ai Consiliilor Populare comunale⁵). În 14 mai 1972, în aceeași emisiune, va fi vorba despre „unul dintre milioanele de constructori” (minerul artificial Dumitru Mateuță).

O altă cercetare interesantă în ceea ce privește raportul dintre individ și colectivitate poate fi făcută analizând fotografiile publicate în revista *RadioTV*. Să comparăm un număr de la începutul lui mai 1968 și altul din același interval temporal din 1972. Astfel, în *RadioTV* numărul 859 (5-11 mai 1968), observăm: o poză a lui Ștefan Ciubotărașu, pe copertă, plus alte șase fotografii-portret ale altor personalități dintre care niciuna politică, cu menționarea numelui fiecăreia. În schimb, există în acest număr al publicației doar trei poze colective sau peisaje (raport 7 portrete — 3 generale). În săptămâna 7-13 mai 1972, *RadioTV* nr. 1066, vom avea nouă poze înfățișând peisaje sau colective și nouă fotografii-portret (raport 9 portrete — 9 generale). Creșterea numărului de ilustrații în 1972 este vizibilă în paginile revistei, dar aceasta acoperă o creștere importantă a duratei programelor — deci și a numărului de emisiuni însoțite de imagini. În schimb, numărul portretelor de staruri pe copertă scade, iar dimensiunea fotografiilor se micșorează. Această scurtă anchetă de eșantion ilustrează un proces de „devedetizare” a programelor Televiziunii Române — altfel spus, de diminuare a funcției de „divertisment” a televiziunii între 1968 și 1972.

14. 1969-1972: începutul eșecului discursului mediatic socialist

Iată cum evoluează întinderea programelor, numărul de abonamente și numărul angajaților în TVR între 1965 și 1975:

Anul	Orele de emisie	Numărul de emițătoare	Abonamente	Angajați
1965	1667	26	500 862	2 703
1966	1917	30	712 000	2 836
1967	2124	45	915 580	2 976
1968	2931	47	1 115 010	3 266
Plan 1969	3264	64	1 346 000	3 674
1975 ¹	4642 ²		2 692 158	3 800 ³ (plan)

Mai târziu, în 1973, o situație a principalilor indicatori economici ai Radioteleviziunii, trimisă pe adresa lui Nicolae Ceaușescu, cuprinde următoarele date privitoare la Televiziune⁴:

indicatori	1968	1969	1970	1971	1972 plan	1972 realizat
Orele de program TV	2 931	3 244	3 210	3 161	4 895	5 021
Număr de abonați (31 decembrie)	1 115 010	1 287 630	1 483 832	1 703 240	1 860 000	1 944 182
Venituri (lei)	486 500 000	534 132 000	560 491 000	590 441 000	631 600 000	637 284 000
Cheltuieli (lei)	335 491 000	373 870 000	422 705 000	460 808 000	532 000 000	499 647 000

Coroborând aceste două tabele, putem constata că estimările de lungă, dar chiar și cele de scurtă durată sunt inutile. Pe de o parte, aceste tabele nu oferă niciodată alte date decât cele care arată realizarea sau depășirea planului (doar legând informațiile oferite de ambele tabele am putut observa acest lucru). Așa s-a întâmplat în 1969, când numărul de ore de program realizate a fost inferior celui planificat: 3 244 în raport cu 3 264 (diferența este însă nesemnificativă). Există alte date care nu pot fi însă estimate. Vedem, spre exemplu, că cel mai mare profit obținut de instituție (este vorba despre Radioteleviziune în întregul ei), între 1968 și 1972, este declarat în 1972, când s-a decis suspendarea Festivalului „Cerbul de Aur”. Dar, e inutil să planifici numărul de ore de program sau creșterea acestui număr cu un an înaintea difuzării pe post a programelor. O ultimă remarcă în legătură cu aceste date: se constată o creștere destul de lentă a numărului de abonamente, după o viteză considerabilă a creșterii înainte de 1967. În fiecare an numărul de abonamente crește cu 200 000. Această creștere reprezintă deci aproape 50% în 1965, dar abia puțin peste 10% între 1971 și 1972. Pe de o parte, deoarece creșterea veniturilor populației nu era atât de rapidă, iar urbanizarea societății nu se putea face de azi pe mâine. Agricultorii — în mod limpede mai săraci decât locuitorii de la orașe, trăind adesea în localități prost racordate la rețeaua de televiziune și având un ritm de viață care nu era în concordanță cu cel impus de televiziune — se orientau cel mai adesea spre aparate de radio și mult mai puțin spre televizoare. Dacă, în cursul anilor 1990, putem presupune că schimbările intervenite în cultura societății rurale ar fi putut avea drept cauză, printre altele, accesul rapid la televiziune, în anii 1970 lucrurile nu stăteau așa. Televiziunea din acești ani, în România, a contribuit mai degrabă la emanciparea unor moravuri deja disponibile pentru schimbare. Această constatare se poate să fi cântărit în decizia de reducere a programelor TVR, pentru că orice emancipare socială de masă se traducea în termeni de individualizare a conduitelor, ceea ce contravenea vizibil încercării regimului Ceaușescu de a pune media în slujba eficientizării mâinii de lucru disponibile pentru „construcția socialismului”.

Chiar înainte de creșterea programelor din 1972, era clar că mimetismul occidental al televiziunii românești nu avea să dureze. Pe de altă parte, însă, nimeni nu putea prevedea turnura sinucigașă pe care avea s-o ia evoluția TVR la începutul anilor 1980. Replierea pe spațiul național, supramoralizarea discursului, fuga de frivol, dar și de inovație în ceea ce privește calitatea tehnică și artistică a producțiilor proprii, toate acestea lăsau speranța unei televiziuni care va rămâne măcar în serviciul cetățenilor prin anchete și reportaje, al culturii prin filme și spectacole, al divertismentului prin cultivarea varietăților autohtone, al științei prin informația științifică la zi.

Era evident că televiziunea, în calitatea sa de instituție culturală și rețea de difuzare domestică de imagini cinetice, nu putea decât să urmeze tendința atomizării sociale, a izolării pe care uitatul la televizor o presupune într-o societate a abundenței. Televiziunea propunea, la finele anilor 1960, o revalorizare a proprietății individuale — prin terminalul numit televizor —, a spațiului privat — televizorul este în primul rând un obiect de apartament — și, în consecință, a individului ca unitate discretă. Spre deosebire de ecranul cinematografului, cel al televizorului, mai mic, se adresează grupului restrâns. Ca în cazul cinematografului, imaginea cinetică trece repede, nu se pretează la *close reading*. Televiziunea atrage înainte de toate prin articularea diegetică a fluxului de imagini și a discursului verbal și muzical care îl însoțește și prin trucajele care de-realizează și re-realizează *naturalul*.

Este adevărat că Ceaușescu și-a dat într-o oarecare măsură seama de valorile a căror purtătoare este televiziunea dar, atunci când a făcut-o, spre sfârșitul anilor 1970, actul era tardiv. În primul rând, întrucât decizia de a abandona televiziunea venea după ani în care regimul se străduise să o transforme într-un releu social a cărui reducere la tăcere nu putea fi făcută fără consecințe. Televiziunea devenise o comoditate urbană cu mare putere de adicție. Decizia de a abandona practic televiziunea nu avea echivalent în niciun alt regim socialist (ceea ce dovedește, pe de altă parte, că Ceaușescu chiar credea că socialismul românesc mai poate fi salvat). De-a lungul anilor 1980, aparatele video și antenele parabolice au făcut din televizoare niște agenți dubli, pe ecranul cărora se puteau

derula atât imagini cu coruri sobre și cazone intonând muzică „patriotică și revoluționară” cât și filme porno⁵. Televizorul, mai ales cel color (a cărui extindere regimul încerca să o limiteze și să o amâne), difuza filme americane și programe ale televiziunilor vecine (bulgare pentru București⁶, iugoslave și maghiare pentru Timișoara și vestul țării, sovietice pentru Moldova).

Cu toate acestea, la începutul anilor 1970, optimismul nu dispăruse cu totul. Oamenii vedeau în dezvoltarea televiziunii un semn al apariției unui „socialism cu față umană”, în timp ce autoritățile politice vedeau în același lucru maniera ideală de reîndoctrinare a societății prin producerea și difuzarea intensivă a unui nou discurs cuprinzător, promotor al unor valori „locale”: națiunea și istoria ei milenară, ca o continuare a unei metapovestiri emancipatoare (enunțată de o seamă de personalități istorice, de la Burebista la Ceaușescu, cărora regizorul Sergiu Nicolaescu le-a dat chip și glas), cultul muncii și al competiției morale, suveranitatea. Dar, în timp ce iluziile pe care societatea și le făcea în privința televiziunii se bazau pe o înțelegere a funcționării sociale și tehnice a televiziunii, iluziile propagandei nu aveau nicio bază. Cu siguranță, televiziunea poate manipula opinia publică, dar este vorba despre o mobilizare în negativ: ea separă, nu adună oamenii.

Conducerea partidului devine tot mai interesată de televiziune începând din 1969 pentru, pe de o parte, a-i limita autonomia și, pe de altă parte și în consecință, pentru a o transforma în portavocea propriului discurs. Este suficient, pentru a demonstra amploarea modificării discursului media-tic imediat după 1969, să cităm câteva prezentări de emisiuni din 1971. După prezentarea magazinului duminical *Zig-Zag* la persoana I singular, în 1968, *RadioTV* anunță alte emisiuni:

Dinamica societății românești: Emisiunea abordează relevanța politicii partidului nostru în ceea ce privește raportul dintre fondul de acumulare și cel de consum care garantează progresul economic și social rapid și sistematic al țării. *Cântarea României*⁷: Acest concurs își propune să stimuleze mișcarea artistică corală la nivel amator (...) și să îmbogățească repertoriul de piese revoluționare, de-o actualitate vibrantă, inspirate de viața bogată, complexă

a societății noastre socialiste, viața de luptă pentru libertatea și justiția socială a poporului român, care contribuie la educația patriotică, la mobilizarea maselor în procesul dinamic de construcție a societății socialiste multilateral dezvoltate.

Această prezentare merită un scurt comentariu. Sintagmele, multe împrumutate chiar din cuvântările lui Ceaușescu (practică de-acum *sine qua non*), apetența pentru neologism și termen general, pentru plin și pentru saturat, atât la nivel semantic cât și sintactic, pentru impersonal și decontextualizare ilustrează debutul etapei ceașismului flamboiant, un neostalinism stilistic în plină relaxare și circumstanțializare a limbajului mediatic și teoretic. Frazele se lungesc pentru a elimina orice posibilitate a vreunui altoi străin. Sintaxa se saturează, se umple ca pentru a nu lăsa conținutul să mai încapă în formă. Discursul se vrea performativ, dar rămâne descriptiv, ca pentru a nu scăpa nimic pe dinafară, compulsiv în a nu lăsa nimic nenumit. Apelul la trăire se face simțit din ce în ce mai tare („actualitatea vibrantă“). Sintagmele dragi lui Ceaușescu devin parolele de acces la tipar pentru orice text mediatic. Este vorba aici despre „societatea socialistă multilateral dezvoltată“, sintagmă oficializată în cadrul celui de-al X-lea Congres al PCR, în august 1969.

Schimbarea discursului mediatic între 1968 și 1972 poate fi ilustrată și prin modul în care revista *RadioTV* dă seama, în 1968 și apoi în 1972, de creșterea programelor. În numărul 17/1968, trecerea la „telesăptămâna de șapte zile“ și apariția celui de-al doilea canal de televiziune fac obiectul unui articol semnat de Octavian Paler, unul dintre vicepreședinții Comitetului de Stat pentru Radioteleviziune⁸. Aici putem citi:

Dimensiunile noi în suprafața programului le dorim realizate și în profunzimea lui, în capacitatea de a comunica idei, de a solicita reflecția activă, creatoare, care refuză ceea ce e perimat și facil, ceea ce fraudează bunul gust și sănătatea morală, îmbrățișând generos noul și tot ce se dezvoltă viguros în direcția unică a progresului.⁹

Nici patru ani mai târziu, în ianuarie 1972, extensia programelor de pe primul canal și trecerea la „telesăptămâna de șapte zile“ a programelor celui de-al doilea fac obiectul unui articol nesemnat în care putem citi:

Introducerea programului de dimineață, sporirea volumului programului I după amiază și seara, generalizarea programului II de la 3 la 7 zile pe săptămână — creștere cantitativă, dar și calitativă, vizând conținutul și formele de prezentare a emisiunilor — se înscriu în vasta acțiune inițiată de partid în vederea lărgirii orizontului de cunoaștere și a ridicării conștiinței socialiste a oamenilor muncii din țara noastră.¹⁰

Câteva elemente importante diferențiază cele două texte. Textul din 1972 cuprinde formule extrase direct din discursurile lui Nicolae Ceaușescu și este nesemnat, în vreme ce primul text angajează un autor și o responsabilitate instituțională autonomă. Acest din urmă text este practic neasumat, sau, dacă vrem, responsabilitatea lui îi este imputată implicit autorului de drept al formulelor fixe inserate: Ceaușescu. Această strategie enunțiativă va domina ulterior discursul mediatic românesc: limbajul de lemn și absența semnăturilor individuale reprezintă gestul prin care Ceaușescu este încărcat cu responsabilitatea globală a nucleului de putere din discursul mediatic. Rezultă, corelativ, o deresponsabilizare accentuată care va avea consecințe importante în perioada imediat următoare lui decembrie 1989, dar chiar și în timpul Revoluției.

În 1968 se pune accentul pe implicarea cetățeanului, acum aceasta dispare cu totul sub umbra partidului și a cuvintelor care invocă mereu generalul. În 1972, TVR nu mai vorbește în nume propriu. De acum, va fi evident că discursul mediatic românesc creează în figura lui Ceaușescu figura eroului, care se va confunda, la ceasul judecății, cu cea a țapului ispășitor.

În ceea ce privește realizarea tehnică a emisiunilor, putem remarca o evoluție din anii 1960 până spre sfârșitul anilor 1970: emisiunile câștigă în dinamism, vocile din *off* ritmează mai rapid imaginile, în timpul interviurilor planul apropiat lasă loc unor filmări care ilustrează discursul interlocutorului.

Grija pentru detaliu este păstrată (se filmează degetele înclătate ale unui personaj neliniștit, de pildă). Însă, cu excepția unor echipe care-i cuprind pe cei mai buni oameni (aceștia aflați mai mereu sub oblăduirea lui Tudor Vornicu), filmările inopinate, în mulțime, pe stradă, se împuținează. Filmarea din mașină nu se mai face cu camera îndreptată spre trotuar, ci spre fațadele blocurilor, care trebuie prinse până la ultimul etaj, în defavoarea vieții „la sol”. Tentația panoramei crește — căci telespectatorul vizat aici este chiar cititorul acestora (în antiteză, vezi Studioul 4 ticsit în 22 decembrie 1989...).

Ceea ce subminează întreaga muncă a regizorilor, operatorilor, cameramanilor este discursul vorbit care însoțește imaginile. Importanța lui crește, fiindcă imaginea singură nu poate selecta semnificațiile pe care emisiunea respectivă trebuia să le impună. Împreună cu fondul sonor, tot mai puțin realizat prin muzică modernă, acesta încorsetează tot mai mult imaginea, obligând-o să spună din ce în ce mai puțin. În anii 1970, televiziunea devine tot mai mult locul unde montajele de imagini sunt urmate de comentarii din ce în ce mai saturate, obositoare, generale și impersonale. Abstractizarea exagerată le face greu de întrebuințat ca legendă a imaginilor, astfel încât între acestea și lectură apare o falie tot mai perceptibilă, care răpește semnificațiile emisiunilor. În lipsa acordului dintre text și imagine, emisiunile devin tot mai mult simbolice — și trimit mai mereu și de la bun început înspre figura lui Ceaușescu, ceea ce le reduce la minim impactul. Căci televiziunea se adresează mai degrabă, după cum remarcase Adorno în anii 1950, inconștientului.

Textul din 1972, însă, nu minte. Cuprinde o singură observație, lăsându-i însă cititorului posibilitatea să facă două. Prima privește extinderea programului, iar a doua, implicită, detectabilă la nivelul enunțării, este cea a datoriei pe care televiziunea o are față de partid. Schimbarea politică pe care o va adopta discursul televiziunii este ilustrată prin încă două citate al căror caracter prescriptiv va avea un rol decisiv în ceea ce privește rolul instituției. Este vorba înainte de toate despre obediența arătată de Mihai Sion Bujor, președintele Comitetului de Stat al Radiodifuziunii și al Televiziunii față de exigențele

lui Ceaușescu și de interpretarea pe care Dumitru Popescu o oferă acelorași cerințe.

Vreau să arăt, tovarăși, că chiar în acele momente am primit din nou ajutorul secretarului general al partidului, care cu multă grijă și răbdare ne-a atras atenția încă o dată cum trebuie înțelese în esența lor și aplicate în practică măsurile stabilite de conducerea partidului. Indicațiile primite cu acest prilej s-au referit la necesitatea îmbunătățirii conținutului de idei al fiecărei emisiuni, a creșterii gradului lor de accesibilitate și atractivitate, a puterii de influențare pentru a face din radioteleviziune o tribună captivantă de răspândire a politicii partidului în mase și de educare a conștiinței socialiste. În numele lucrătorilor radioteleviziunii, permiteți-mi să exprim întreaga noastră grațitudine pentru prețioasele îndrumări și sprijinul permanent pe care l-am primit din partea tovarășului Nicolae Ceaușescu. (Stenograma Plenarei CC al PCR, noiembrie 1971¹¹)

Dumitru Popescu: Cred că nu scapă nimănui sensul acestor două cuvinte: tribună captivantă. Ideile societății noastre trebuie să fie astfel propagate încât să fie sorbite cu nesaț de ascultători, să devină o hrană aleasă, indispensabilă, a minții și a inimii oamenilor. Orice altă accepțiune a propagandei ideologice și sociale la televiziunea română este total lipsită de valoare, este de neconceput.¹²

Telespectatorul ideal al acestei prescripții nu există, însă. Această declarație, cu rezonanțe pașoptiste, pune televiziunea într-o situație insuportabilă. Cum poate fi o hrană aleasă *indispensabilă*, și cum ar putea deveni televiziunea suportul prin excelență al *culturii mari, monumentale*, de vreme ce ea este vehiculată de un ecran mic. Întreaga evoluție a televiziunii române de după 1970 depinde de importanța pe care o dobândește diferite sintagme-cheie apărute în discursul lui Nicolae Ceaușescu, dintre care „tribună captivantă” rămâne definitorie pentru utopia propagandei. Emisiunea *Tribuna TV*, care apare în luna mai 1974, va fi prima emisiune declarat ideologică, înafara celor aniversare, prima care încearcă să realizeze literal ideea lui Ceaușescu¹³. A numi ideologia ideologie, însă, înseamnă a-i anula efectele. Iată, deci, utopia, naivă în

concept și ineficace în manifestările sale, a *ideologiei sincere*: o astfel de ideologie încetează să mai fie una, devenind pură expresie a puterii sau a neputinței — de fapt a amândurora, în cele din urmă. O putere care poate tot, nu poate, de fapt, nimic.

Arca lui Noe: Consiliul Național al Radioteleviziunii

Unul din momentele forte ale anxionismului politic a cărui victimă este TVR este acela în care cultura de masă încetează a mai fi înțeleasă în calitatea ei de cultură populară, urbană sau divertisment pentru a lua o turnură politică: cultura de masă va fi de acum înainte „cultura propagandei”. Va fi vorba despre o suită de manifestări organizate, încadrate, colectiviste și mulate pe niște formate fixe: ansambluri de muzică corală, instrumentală, folclorică, poezie patriotică. Din punctul de vedere al ideologiei etalate, este vorba, printre altele, de a amesteca cultura „clasică” și cultura „populară” și de a respinge cultura urbană (cu excepția muzicii ușoare și a scheciurilor umoristice, cultura urbană dispare de la televizor, mai ales din cauza relației strânse pe care comunismul conservator o are cu un mod de viață patriarhal, natural, vetust). Pentru a veghea la punerea în practică a acestei culturi de propagandă la Televiziune, Ceaușescu decide înființarea unui nou organism „democratic”, echivalentul unui Consiliu al Audiovizualului. Din decizia Comitetului Politic Executiv al Comitetului Central al PCR, la 8 martie 1971 apare Consiliul Național al Radioteleviziunii, condus de Dumitru Popescu. La ceremonia de constituire a acestui nou organism participă și Ion Iliescu, viitor președinte al României, pe atunci membru CC, responsabil cu activitatea UTC.

Sunt două lucruri de remarcat la componența acestui consiliu: numărul mare de membri (78) — plus președintele și patru vicepreședinți — și prezența unor oameni care nu cunosc nimic despre televiziune, non-profesioniști. Cu cât mai mulți membri fac parte dintr-o structură, cu atât prezența fiecăruia este mai puțin importantă, iar cei 78 de membri ai acestui consiliu nu reprezintă altceva decât o mașină de vot a deciziilor luate „sus”. Președintele noii structuri este desemnat în mod direct de către Nicolae Ceaușescu. Înființarea consiliului a cărui activitate interferează cu activitatea Comitetului de Stat al Radioteleviziunii

(președinte lui este de altfel vicepreședintele CNR) reprezintă un simptom de obezitate instituțională, la amploarea căreia Ceaușescu lucra mereu, pentru a-și putea impune cu ușurință punctul de vedere în toate domeniile care-l interesau. Consiliul reunește, deci, oameni de toate felurile: profesori de liceu (Nicolae Bădeanu), pedagogi, regizori, scriitori (Eugen Barbu, Marin Preda, Ion Brad), țărani șefi de cooperative agricole (Dinu Daniliuc), figuri politice din rândul altor naționalități (un ungur și un german printre vicepreședinți), activiști și chiar un „pensionar” (Nicolae Oprișan figurează și el pe listă) și o „gospodină” (Verma Teodora). Să nu uităm că membrii Consiliului Național al Radioteleviziunii ignoră activitatea susținută și eficientă a Oficiului de Studii și Sondaje al Radioteleviziunii, ale cărui rezultate ar trebui să lase fără obiect existența unui astfel de parlament ad-hoc al culturii audiovizuale românești. Care era intenția declarată a lui Ceaușescu atunci când a decis inaugurarea consiliului?

Noi vedem acest organism ca un organ de hotărâre care să acționeze ca organ colectiv de elaborare a programelor radio-televiziunii, să asigure îndrumarea colectivă a activității radioteleviziunii, și când vorbesc de îndrumare, desigur, în primul rând din punctul de vedere al orientării sale generale politice și ideologice în toate domeniile de activitate.¹⁴

Avem toate motivele să credem că replierea ideologică comandată de Ceaușescu avea la început un motiv care-și are originile în obsesia sa pentru economisire și pentru creșterea productivității muncii în condițiile unei forțe de muncă insuficientă și încă prost calificată. Ceaușescu nu dorea doar din plăcere pur narcisică programe de televiziune mai bine „orientate”: dorința sa era să reducă orice fel de cheltuieli și să obțină un profit rapid. (Ceaușescu acționa aici ca un patron capitalist perfect.) Voia să facă în așa fel încât o parte mereu mai mare a energiei să fie orientată spre implementarea proiectelor sale de dezvoltare, în primul rând industrială, a țării. În această direcție își manifesta nemulțumirea în ceea ce privește Televiziunea: programele sale trebuia să elimine reprezentarea eului interior, a particularului și să smulgă din imaginarul spectatorilor dorința de a alege și de a poseda lucruri. Cu cât programele de televiziune ar fi activat facultățile perceptive ale telespectatorilor, cu atât aceștia ar fi fost mai atrași de spectacolul lor (și ar fi cerut mai mult), iar dorințele lor i-ar fi predispus

la fetișizare și la izolare împreună cu obiectul fetișului, rupând astfel coeziunea socială într-o muncă pe care Ceaușescu o spera tot mai solidă. Nicolae Ceaușescu, în discursul său care precede înființarea consiliului, îi cere acestuia să vegheze ca, prin proiectele pe termen lung, printr-o activitate de planificare susținută, să poată să coroboreze politica programelor cu liniile directe ale programului de dezvoltare a țării¹⁵. El dorea să elimine, printr-o planificare tot mai extinsă, imprevizibilul — și tocmai survenirea lui avea să-l piardă. Dar cum să elimini imprevizibilul într-un domeniu atât de viu precum cultura de masă, cu curente și derivate sale incontroleabile prin definiție?

În răspunsul de mulțumire pe care Ceaușescu îl primește de la Dumitru Popescu se poate citi azi confuzia, intenționată sau nu, pe care acest tip de inițiativă instituțională putea s-o producă. Popescu vedea în acest organism o expresie nouă a „democrației socialiste” inaugurată de Nicolae Ceaușescu. Pentru că, nu-i așa, componența consiliului este sociologic vorbind diversă și deci „democratică”, într-un asemenea grad, încât putem să o considerăm mai degrabă „neutralizantă”, în măsura în care atributul „democratic” trebuia să caracterizeze procedurile constitutive ale instituțiilor, și nu diversitatea unui conținut lipsit de orice putere de decizie. A fost un prim pas în politica de deprofesionalizare a televiziunii. Poate nu e întâmplător că acest consiliu este înființat a doua zi după sfârșitul ultimei ediții anterevoluționare a „Cerbului de Aur”.

La finalul perioadei de relaxare politică și ideologică a regimului Ceaușescu, în 1972, în România sunt aproape 2 000 000 de abonamente tv (de patru ori mai multe decât în 1965), dar distribuția nu e deloc uniformă. Centrul țării, cel populat de minorități, este sărac în abonamente: 14 642 în Covasna. Nici în alte zone periferice lucrurile nu stau mai bine: 18 000 în Gorj, 17 000 în Harghita, 10 000 în Sălaj. Bucureștiul are 358 657 de abonamente, Prahova se apropie de 100 000, Timișul și Brașovul stau iarăși foarte bine, cu peste 70 000. Populația rurală continuă să nu aibă suficiente mijloace și poate nici interes pentru televiziune, dar nu se poate spune că aceasta nu devenise, între timp, un fenomen

de masă și în România. Totuși, doar Albania stătea mai prost ca noi la numărul de receptoare, 3 000 pentru 2 000 000 de locuitori. Bulgaria avea 1 200 000 la 8 000 000 de locuitori, iar noi aproape 2 000 000 la peste 20 000 000.¹⁶ Cifra aceasta crește simțitor, până la 3 200 000 în 1977.

În privința programelor, Oficiul de Studii și Sondaje continuă munca de înregistrare a impactului televiziunii prin câteva sondaje de opinie care încearcă să acopere o arie tematică largă — de la sondaje de tipul „Elevii și televiziunea”, la cele care estimează audiențele unor emisiuni specifice (sunt dezvăluite audiențele mici, de sub 20%, ale emisiunilor de întâmpinare a Conferinței Naționale a PCR, în primăvară¹⁷), ca și sondaje privind sugestia telespectatorilor de îmbunătățire a programelor. Tocmai pentru că, de pildă, publicul dorește o frecvență mai mare a *Reflectorului*, din 1974 edițiile emisiunii se vor rări tot mai mult. Toate aceste cercetări continuă, dar ele nu mai servesc scopului în slujba căruia se angajaseră. Autoritatea instituțională a televiziunii se șubrezește tot mai mult, deși acest proces rămâne insidios.

În 1972, odată cu prelungirea programelor de televiziune, apar emisiuni noi, de această dată în cadrul unui discurs ușor diferit: *Telescoala* revine, ca și orele de limbi străine, dar li se adaugă și emisiuni de educație politică¹⁸; apar două noi emisiuni informative, dimineața și la prânz (cu audiențe minime, care vor fi păstrate totuși până în 1989), sub numele de *Telex*, cărora li se adaugă emisiunea *24 de ore*, zilnică în timpul săptămânii lucrătoare¹⁹; *Drumuri în istorie* este o emisiune care, prezentând „inestimabilul tezaur de istorie cristalizată în monumente și izvoare de tot felul (...) până la dovezile tulburătoare ale luptei maselor pentru libertate socială și națională”, va demonstra că „trecutul, prezentul și viitorul formează un tot inseparabil”²⁰; *O viață pentru o idee*, emisiune adresată tinerilor care au nevoie de modele, un fel de *Prim-plan* care prezintă portretul unor mari personalități (evident, progresiste). *Cântece de viață nouă* este o emisiune de muzică folclorică contemporană²¹. Alături de *Dezbateri culturale*²², *Clubul romantic* apare ca un avatar al emisiunilor cu și pentru tineri, de data aceasta sub auspicii morale și ideologice ceva mai serioase

decât defunctul *Club al tineretului*. Alte emisiuni: *Satul contemporan*²³, *România în lume* (emisiune destinată să facă cunoscut prestigiul de care România lui Ceaușescu se bucură în lumea contemporană) și *Teleobiectiv*. Aceasta din urmă era o emisiune lunară, care veghea la realizarea planurilor de producție „scoțând în evidență inițiativele care vor contribui la realizarea sarcinilor stabilite de către Conferința Națională a Partidului”, dar care se va dovedi una dintre emisiunile reușite ale Redacției Economice, acolo unde, spre deosebire de alte redacții, critica era încă permisă. Era o emisiune realizată „cu sprijinul muncitorilor, al tuturor celor care lucrează direct în domeniul producției, cu ajutorul cărora vom putea genera o experiență de lucru avansată pentru a realiza planul cincinal înainte de termen”²⁴.

Avem de-a face mai ales cu emisiuni de propagandă, pe care am putea să le clasificăm în două categorii: o propagandă pozitivă, mobilizatoare, care încurajează munca și angajamentul colectiv, și o propagandă negativă, care descurajează tentativele individualiste și izolaționiste. În același timp, aceste emisiuni transmit două imagini ale României: pe de o parte una a României interioare și de uz intern, în care aceasta apare drept un loc al muncii și al entuziasmului, pe de altă parte o Românie „văzută din exterior”, dar tot de uz intern, care să mențină sus cota afectivă a identificării telespectatorului cu spațiul „noii Români” socialiste. Această perspectivă „din afară”, care constituie o fantasmă comodă pentru locuitorii României, va fi tot mai mult contrapusă unei propagande „dușmănoase” pe care regimul Ceaușescu va încerca s-o descurajeze, și va încerca să împartă poporul între „masa” fidelă regimului și „elementele ostile” care încearcă să abandoneze condiția de cetățean român. Deși la prima vedere campania n-a avut un succes foarte mare, n-ar trebui să evaluăm rezultatele ei în termeni de fidelitate față de regim, ci în cei ai creării unei anumite imagini a „străinului rău” care va da roade după 1989. Acum începe istoria „salamului de soia”, în această propagandă nombrilistă ale cărei victime, după o apropiere de Occident, divorțează de el.

Televiziunea Română continuă și în 1972 să programeze emisiuni care caracterizează o televiziune de tip serviciu public. De interes cetățenesc: *De vorbă cu gospodinele*, emisiune matinală difuzată sâmbăta, și *Ghișeul*, difuzată luna, apoi marțea, deși pe Programul 2, ca interfață între instituțiile publice și cetățeni. Un magazin de divertisment, *Promenada duminicală*, urmează, tot pe al doilea canal, *Albumului duminical* difuzat pe Programul 1. Apare *Telecinemateca pentru copii* (tot pe al doilea canal), apoi *Telerama*, emisiune de producții TV primite din străinătate, reportaje și documentare premiate internațional. Apar două noi emisiuni sportive: *Școala campionilor*, adresată copiilor, cărora le inculcă dorința de performanță în colectivitate²⁵, apoi o emisiune tip *Music by request* (care reia altele mai vechi și care va dura, de altfel, foarte puțin).

Tot în 1972, este difuzat, în iulie, primul sitcom românesc, *Apartamentul*, denumit „serial distractiv”, în regia lui Dumitru Solomon și a Rodicăi Tôth, care n-a avut decât trei episoade. Cu antracte muzicale și realizat de Cornel Popa și Valentin Plătăreanu, „serialul” apare mai degrabă ca un teatru de revistă. N-au rămas imagini din cele trei episoade difuzate în iulie și august, sâmbătă seara pe Programul 1. În ciuda eșecului său, apariția acestui sitcom, realizat după ce TVR realizase și difuzase primele două seriale proprii, puternic colorate ideologic²⁶, demonstrează limpede că TVR încerca și reușea, încă, să-și extindă și diversifice programele de divertisment și după iulie 1971.

Într-o statistică a distribuției pe domenii tematice a emisiunilor apărute în 1972, avem următorul rezultat: dintr-un total de 14 titluri, 5 se încadrează în aria informații (35,7%), 5 titluri în aria cultură și educație (35,7%), 3 în domeniul public specializat — economie, instituții, servicii (21,4%) și o emisiune de divertisment (7,1%). Cititorul poate compara această distribuție cu cea a mediei europene, pe baza acelorași criterii: 30,24% informații, 21,76% cultură și educație, 13% public specializat și 28,78% divertisment²⁷. Calculul este simplu: divertismentul este cel care suferă cel mai mult în ceea ce privește distribuția programelor la Televiziunea Română, dar motivul este evident: acesta este domeniul care se pretează

cel mai puțin la o propagandă de mobilizare²⁸. Celelalte domenii au o creștere peste medie, în special cultura, tocmai pentru că emisiunile care le reprezintă se pretează mai bine la ideologizare

Emisiuni în limbile „naționalităților conlocuitoare“

Dacă Jérôme Bourdon scrie că în cadrul televiziunii ca serviciu public, în Europa anilor 1950-1960, și mai ales în țări ca Franța și Germania, „locul minorităților este departe de a fi cel cuvenit și rămâne și astăzi o miză“²⁹ (astăzi însemnând 2011), trebuie salutăată introducerea, în 1969, a două emisiuni în limba maghiară, respectiv germană, adresate celor două minorități etnice importante (minoritatea rromă a fost mereu ocultată). Cele două programe în maghiară și în germană încep în săptămâna 23-29 noiembrie 1969: 90 de minute pentru prima, în două părți, duminică și joia, și 60 de minute pentru cea de-a doua, sâmbăta. În chenarul de prezentare din revista *RadioTV*, nr. 47/1969, pe prima pagină, se poate citi: „Emisiunile vor cuprinde cronici ale evenimentelor interne și externe, dezbateri pe teme de actualitate, creații folclorice și culte din domeniul literaturii și artei.“ Aceste emisiuni, a căror inițiativă aparține (tot) lui Nicolae Ceaușescu, și care vor cunoaște și ele o expansiune în 1972 (de la 90 la 150 de minute pentru emisiunea în maghiară și de la 60 la 105 minute pentru emisiunea în germană), vor deveni curând o tribună de propagandă ideologică mai intensă chiar decât conține programul TVR în perioade normale — dar prețul plătit va fi necesar pentru difuzarea culturii minorităților. Necesar, nu însă și suficient, în anii 1980, de vreme ce, după reducerea programelor, aceste emisiuni dispar. Oricum, prezența unor programe tv în maghiară și germană din 1969 încoace se înscrie în mod limpede în politica de deschidere culturală a primilor ani ai regimului Ceaușescu. Un studiu aparte ar merita aceste emisiuni, în măsura în care Filmoteca TVR mai păstrează filmele, pentru a studia gradul de autonomie la care minoritățile naționale aveau dreptul, și prin aceste programe, în timpul regimului ceaușist, dar și pentru a face observații asupra politicii de uniformizare culturală pe care probabil că aceste emisiuni o promovează subiacent.

15. Televiziunea și subminarea politicului. De la vocile „opinie publice“ la „opinia publică“ fără voce

Cred că abordarea mediului social ca o construcție de relații inter- și intra-individuale este prima și cea mai importantă schimbare de concepție a socialului pe care televiziunea, dar și media în general, o operează după 1964 — fără reveniri vizibile până în 1969, deturnată într-o câtva spre colectivism și înregimentare până în 1973, apoi oprită. Televiziunea, ca instrument media spectaculos, sinestezic, își asumă rolul de a le arăta telespectatorilor vocile și fețele oamenilor din popor, dar și pe cele ale autorităților, și de a le pune în dialog în conformitate cu idealul societal al unei colaborări egalitare între reprezentanții politici și cei pe care îi reprezintă. Dacă ne este permisă paralela, televiziunea va încerca și ea să justifice legătura aleatorie dintre „semnificant“ (discursul politic) și „semnificați“ (indivizii care compun societatea), pentru ca „arbitrariul semnului“, odată eliminat, societatea socialistă să poată deveni încununarea modernității politice.

Punerea în evidență a străzii, a oamenilor de pe stradă, a muncitorilor sau a tinerilor studenți, a cererilor, a doleanțelor lor, câteodată a expresiei felului lor personal de a înțelege societatea, familia sau viața, încurajează inițiativele personale și, în general, creativitatea individuală. Să ne întoarcem puțin la *Transfocatorul* din 26 septembrie 1969, cel subintitulat „Ce ați făcut la Paris?“. Înainte de a viziona emisiunea, aveam o prejudecată: îmi imaginam că voi asista la o critică împotriva tinerilor români care au revenit din străinătate fără a aduce cu ei nimic nou, întrucât nu era nimic de adus de acolo. Ei bine, nu. Cele câteva interviuri cu specialiștii plecați în stagii de specializare în Vest sau chiar la Moscova țin să arate cât de mult punerea în aplicare a cunoștințelor tehnice și teoretice dobândite în străinătate este îngreunată de imobilitatea autorităților și a sistemului instituțional local. Cu ocazia unui alt *Transfocator*, din 1968 (înregistrat pe casetă BETA, fără referință de arhivă, deci pentru uz intern), George Pietraru face

cunoscută performanța unui student român la arhitectură, care făcuse în 1967 turul Europei pe bicicletă pentru a fotografia mostre ale diferitelor stiluri de arhitectură — și care se gândește să ajungă în Mexic pentru a urmări Jocurile Olimpice. Printre imaginile cu studentul, al cărui nume este Popa, apar cele în care eroul revine la București, în fața Facultății de Arhitectură, unde colegii săi îl întâmpină cu o pancartă pe care scrie — ironic fără îndoială — „Euro-Popa“. Este imposibil să nu te gândești la caracterul moral al pancartei în perioada comunistă¹. Iată, deci, o excepție, una pe care cel mai controlat mijloc de comunicare în masă, televiziunea, nu o ascunde. Într-un mod mai general, de altfel, există în emisiunile de televiziune din acei ani un număr important de referințe, verbale sau ilustrate, străine. Deși *Cronica ideilor*, despre care am vorbit deja, este de obicei o dezbatere monotona și previzibilă, ea permitea unui public avid de reconectare cu Europa să se informeze despre structuralism, despre tendințe contemporane în științele sociale — acestea din urmă cunosc atunci o explozie instituțională și discursivă în România, chiar dacă cercetarea efectivă nu putea aduce foarte multe noutăți din cauza cenzurii ideologice.

Dacă televiziunea contribuie, pentru o pătură inițial destul de redusă a populației, la o extindere și aprofundare a libertății sociale pe care anii 1950 o contaminaseră cu sloganuri politice și pe care o reprimaseră dur, aceasta constituie, în epoca de început a regimului Ceaușescu, efectul unei intrări într-un con de umbră a politicului. Televiziunea apare de altfel de la bun început ca un mijloc de dizolvare a politicului în cultural, în social, cu toate că departamentul de informații rămâne și astăzi poate cel mai puternic în conturarea profilului unei televiziuni. Puterea televiziunii știrbește din puterea politicului, iar pentru ca ultimul să-și păstreze întâietatea trebuie fie să reprime televiziunea, fie să-și adapteze formele de manifestare în conformitate cu cele ale televiziunii (iar Ceaușescu n-a fost niciodată un om politic telegenic, care să „dea bine pe sticlă“).

Televiziunea este însă un foarte subtil și eficace formator nu atât de opinie, cât de concepție morală și estetică a lumii. Cu condiția să nu o explicitizeze, eficacitatea ei fiind cu atât mai

mare cu cât concepțiile transmise decurg dintr-un ansamblu de date pe care le livrează imaginile, fondul sonor, dialogurile. Eficacitatea ei e cu atât mai mare cu cât influența ei trece neobservată, cu cât reușește să naturalizeze mai bine cadrele pe care le prezintă. Aparența de natural este dată de diversitatea punctelor de vedere, de spontaneitatea lor, de caracterul cotidian al feliilor de viață care sunt oferite pe ecran. Iată o emisiune care are ca temă deprinderea de a fuma (*Ancheta TV* din 4 ianuarie 1967, intitulată „Țigara: prieten sau dușman?“) — cu rolul de a sublinia pericolul fumatului dar, de asemenea, dintr-un alt punct de vedere, de a constata care sunt atitudinile, diverse, față de fumat. Se filmează într-un bar, pe stradă, în cabinete medicale, în parc. Un bărbat în vârstă povestește cazul unui prieten care a fumat toată viața și a murit de moarte bună, bătrân. Deși emisiunea îndeamnă la renunțarea la fumat, nu implică precepte morale tari, nu condamnă și nici nu face elogiul nefumătorilor. Dar, la urma urmei, cum ar fi putut să ridice o problemă atât de puțin politică, cum este fumatul în anii 1960, pe soclul unei perspective etice tari? Fumatul ne privește pe toți, dar pe fiecare în parte. Există de-acum un conflict pe care televiziunea va fi tot mai des desemnată să-l rezolve, dar care este natural în orice societate regizată de puterea politică: cel între frivol și serios, între mize minore — deși esențiale din perspectiva prezentului imediat al fiecăruia dintre noi — și mize majore, care nu privesc indivizii decât ca pe tot atâtea celule funcționând în interiorul unui organism dirijat de un creier care, el, îl depășește de fapt și în serviciul căruia lucrează tot organismul.

Dacă fumatul ne privește pe toți ca indivizi autonomi și mai puțin ca particule ale unui colectiv molar, poate televiziunea să popularizeze atitudini despre fumat, luând din timpii de antenă ai propagandei ideologice oficiale care vizează un alt „noi“, anume acel „noi“ care acționează monolitic în slujba unei voințe politice și întru realizarea unui salt istoric?

Televiziunea este o invenție occidentală, iar apariția sa în Est coincide cu, și sprijină, eliberarea parțială a vieții sociale de sub tutela ideologică și politică. Ea contribuie la lărgirea sferei privatului, marchează realitatea ca posesie a simțurilor noastre — și, mai puțin a creierelor și a conștiințelor noastre.

Or, o realitate care trece prin simțurile noastre cele mai comune și în mod tradițional culturale — vederea și auzul — nu reușește să ne influențeze conștiința decât indirect. Această influență este, înainte de toate, sensibilă la schimbarea conduitelor, mult mai mult decât la maniera conștientă de a gândi. Iată un adevăr banal, deja exprimat în studiile despre efectele sociale ale televiziunii în țările occidentale și reluat de către Pavel Câmpeanu în cartea sa *Oamenii și televiziunea*, în 1979. Critica televiziunii, pe care o reia sociologul român cu câțva timp înainte de a emigra în Statele Unite — o critică foarte răspândită tocmai în America —, contribuia deja, în mod ironic, la justificarea reducerii programelor de televiziune după 1982, dintr-o perspectivă pe care Ceaușescu nu-și permitea să o facă explicită. Decontextualizată, această reducere apare în zilele noastre, în ochii tinerilor care nu se mai uită la televizor și care merg cu bicicleta, deși au o mașină în garaj, ca o măsură sănătoasă. În fond, penuria de benzină și costul ridicat al mașinilor, factorii care limitau circulația rutieră în România socialistă, sunt susceptibile de a fi reinterpretate astăzi din perspectivă ecologică. Doar că acum putem alege, atunci nu puteam.

Emancipată de reputația unui agent de corupere a vieții, televiziunea socialistă, încărcată de cultură și informație atent selecționată, încă nesupusă partajului între insignifiant și important decis la nivel politic, amenința politicul cu un pericol mai mare decât o revoltă punctuală, cu atât mai mare cu cât discursul ei nu contrazicea discursul politic pe care-l însoțea. Și mai grav încă, televiziunea transmitea o imagine prea puțin populară a politicului: fie o Putere care nu poate fi combătută în câmp deschis (emisiunile informative rămân mereu cele mai obediente), fie un *deus otiosus* care putea fi uitat după ce tributul era plătit. În anii 1960, acest tribut merita achitat, pentru că, în schimb, televiziunea reușea să submineze ponderea Puterii politice tocmai prin ignorare. Centrul societății încetează să mai fie detectabil în spațiul real, el se mută în virtual. Aceasta este, poate, deducția fundamentală pe care vizionarea unor emisiuni de televiziune din epocă ne permite să o formulăm: emisiunea „tip” a televiziunii românești apare, înainte de 1973, ca intrarea spontană, „naturală”, câteodată plictisitoare, în contact cu o realitate socială nouă, născută în

același timp cu televiziunea, care apare mai degrabă ca un efect al televiziunii decât ca o realizare a sistemului politic care îi dă voie televiziunii să existe. *Reflectorul*, *Transfocatorul* sunt emisiuni care reprezintă „realul”, în mult mai mică măsură decât îl „fac”, emisiuni care construiesc o lume nouă, urbană, prietenoasă, amuzantă, neglijentă și uneori imorală, separată de lumea din vârful ierarhiei politicului. Televiziunea amenința cu dizolvarea conștientizării politice a realității, la impunerea căreia puterea comunistă muncise din greu. A difuza emisiuni în care clienții unui magazin de încălțăminte explică de ce aceștia preferă o anumită marcă de încălțăminte în detrimentul altora, sau a-l asculta pe Andrei Șerban citând un articol din revista *Vogue* făceau uitare două decenii de eforturi uriașe (cu recurs la crimă, nu trebuie uitat) de formare a conștiințelor pentru a le obliga, de bunăvoie sau cu forța, să creadă în caracterul absolut al unei anumite doctrine politice.

De aceea, conceptul de „opinie publică” trebuia revizuit, iar mass-media, care îi dădea glas, trebuia să fie supusă unei reeducări radicale, pentru ca „democrația” socialistă să nu-și uite fundamentul politic. A critica „opinia publică”, în 1969, așa cum o face Andrei Șerban, nu avea încă semnificația unui delict ideologic, însă gestul trebuia contrazis: acest lucru îl face de altfel Manase Radnev, deși lucrurile trebuiau puse la punct mai ferm. De ce? Deoarece „opinia publică” era, împreună cu „copiii” (denumiți de către propaganda politică „pionieri” de la vârsta de opt-nouă ani și, după 1976, „șoimi ai patriei” de la trei ani), forma socială pe care directivele propagandei puteau să o modeleze după placul lor și de care aceasta din urmă avea mare nevoie pentru a nu discredita realitatea „democrației socialiste”². „Opinia publică” nu mai poate fi dedusă, după 1973, din interviuri aleatorii, spontane, ea trebuie, prin organizare și disciplină, indusă — iar reporterul trebuie să fie mesagerul prin care Puterea să transmită „opinie publice” ceea ce aceasta avea să ratifice. Modelul Ceaușescu 1968 trebuia aplicat de acum pretutindeni. Or, *Reflector* și *Transfocator*, menținând mereu o distanță sănătoasă față de emisiunile Redacției Actualități³, făceau uitată povara, dar și puterea politicului.

Publicul știa, uitându-se la televizor, că trăsăturile culturale și de caracter ale românilor nu erau altele după instalarea puterii comuniste: absența spiritului organizator, ritmul lent în implementarea de inovații, comoditatea, nerespectarea normelor civilizației urbane, toate acestea erau tare pe care televiziunea din România din anii 1960 le pune în lumină. Acestea, însă, mai târziu, tot ea le opune un fel de „eroism natural” al „constructorilor socialismului”. Doar că emisiunile care vorbeau despre aceștia din urmă aveau mari greutăți în a crea efectul de autenticitate (deși, atunci, în reportaje, se putea lăsa microfonul deschis pentru a lua pulsul vieții de șantier, iar strigătele oamenilor și zgomotul utilajelor reușeau câteodată mai bine să sugereze telespectatorului atmosfera unei țări în plină transformare decât un comentariu din *off*⁴).

Așa se face că, în fața amenințării reprezentate de o televiziune lăsată să evolueze printr-o negociere destul de liberă între profesioniști, programatori și public, negociere doar supravegheată de puterea politică, aceasta din urmă, în special prin Ceaușescu, simte nevoia să intervină și să o submineze la rândul ei. De aceea apare Consiliul Național al Radioteleviziunii, de aceea depedența TVR față de partid sporește prin chiar modificările la *Legea Presei* din 1973 și 1977, de aceea, în sfârșit, cantitatea programelor nu mai crește după 1972. De aceea, în fine, emisiunile sociale își schimbă formatul, maniera, iar „opinia publică” ajunge să emită supusă pe lungimile de undă ale ultimelor discursuri ale secretarului general (cu excepții, tot mai puține, pe măsură ce înaintăm spre 1980).

16. Trăirea ideologică: cum ajungi la ea?

Conflictul dintre televiziune ca instituție publică și televiziune ca instituție politică se rezolvă, încet-încet, în favoarea ultimei soluții, dar nu fără niște costuri pe care Ceaușescu nu le va mai putea plăti în cele din urmă. Pe de o parte, am văzut deja, emisiunile comandate vor promova un discurs impersonal împănate cu formule marca Ceaușescu, pentru a semnifica publicului faptul că responsabilitatea îi aparține lui. Pe de altă

parte, programele se segregă tot mai accentuat între emisiunile de propagandă difuzate de luni până vineri și cele de divertisment, de weekend, ceea ce nu face decât să simbolizeze rup-tura dintre viața publică a telespectatorului integrat în diversele colective controlate de organizațiile de partid și viața privată, lipsită de metadiscurs, pur „interior” cenzurat de orice tentativă de debordare în spațiul public. Între timp, problema „trăirii ideologice” devine spinoasă. Probabil că datele furnizate de Oficiul de Sondaje erau cunoscute de conducerea partidului care va încerca să sporească audiența emisiunilor ideologice: printr-o combinație de ideologie, morală și cultură tânără, în primul rând, astfel încât tinerilor să li se ofere prin intermediul televiziunii câteva ocazii de identificare cu miză ideologică. *Tinerii despre ei înșiși*, magazin socio-cultural adresat tinerilor, se difuzează din noiembrie 1971 și adună audiențe de peste 50%. Alături de *Anchetele sociale*, sau *Anchetele T*, este una dintre emisiunile al căror rol este să producă „trăire ideologică”. Trebuia ca recursul la ideologie, *id est* la teorie (Marx, științele sociale și în primul rând sociologia, a cărei importanță este subliniată cu ocazia dezbaterilor ideologice de tip *Cronica a ideilor*¹) să fie înlocuit cu o abordare mai directă, care să facă economie de cuvinte. Propaganda va încerca în zadar să invoce paradoxul pe care acest efort îl scoate în evidență: așa cum sloganurile politice ale candidaților din alegerile zilelor noastre tematizează renunțarea la promisiuni în favoarea faptelor ca dovadă a onestității lor, etichetele dominante ale discursului propagandei tematizau *directul*, *immediatul*, *sentimentul* care apropie, *fără recurs discursiv*, un obiectiv general de atins. Efortul solicitat pentru a pune în practică *sentimentul*, pentru a obține *prin persuasiune* obediența cerută de îndeplinirea proiectelor economice ale regimului trebuie să se transforme în *pasiune* și să se decline ca morală intimă a noii conștiințe socialiste. Un vers al melodiei încredințate lui Dan Spătaru și Mirabelei Dauer cu ocazia inaugurării Canalului Dunăre – Marea Neagră (1984) exprimă esența: „magistrala albastră” — fluviu, deci continuitate — este „un cântec fără cuvinte”. Scopul ideologiei era să vorbească până când nu doar cuvintele deveneau lucruri — „realizări”, ci și oamenii. Abia atunci panorama se desăvârșea.

Impactul termenului „viață” în programele de la Televiziune arată măsura în care valorile sociale promovate aici evoluează, între 1968 și 1972, de la ceea ce presupune liberul-arbitru individual (agentul zappingului, de altfel — cu trimitere la „viața privată”, fără ca acest atribut să fie explicit) la presupuzițiile unei ontologii a colectivului ca factor constitutiv al conștiinței morale a indivizilor. Astfel, în 1968, două titluri de emisiuni care conțin cuvântul „viață” fac trimitere la viața de șantier ca experiență crucială pentru evoluția socială și psihologică a școlarilor. Ediția din 10 iulie a *Clubului XX* vorbește despre „viața și munca tinerilor de la șantierul naval Oltenița”, iar într-o altă emisiune pentru tineret, miercuri 2 octombrie, telespectatorii sunt invitați să împărtășească „o experiență de viață: elevii din ultimul an participă la recoltă”². Începând din 1971, deja, discursul social al Televiziunii enunță, pune și impune repede expresia entuziasmului de care Puterea va avea nevoie pentru a-și realiza obiectivele „curajoase”. Avem un reportaj despre șantierele „muncii voluntare” din județele Iași și Sibiu care se numește *Resorturile entuziasmului* (difuzat în 27 noiembrie); în 1972, aniversarea jubileului Uniunii Tineretului Comunist are un titlu deja definitoriu pentru noua retorică oficială: *Era entuziasmului* (emisiune de „poezii patriotice”) în timp ce, într-un articol publicat într-un număr al *RadioTV*, se poate citi prezentarea emisiunii aniversare *Comentariu la 40 de steme*: „În locurile în care odinioară nu se întâmpla nimic, astăzi pulsează o viață intensă, bogată, civilizația contemporană se instalează temeinic, definitiv.”³ Frecvența lexicului intensității psihice și morale este subminată de generalitatea referinței, care evită deictica subiectivă. *Viața intensă* nu este a nimănui în particular, ca și cum telespectatorul ar fi ochiul ciclop al poporului, nu cineva în carne și oase.

O altă cale pe care apucă tentativa de a identifica trăirea individuală cu sentimentul fuzional al apartenenței la colectiv va fi apelul la istoria națională, o istorie în trei etape: un trecut în timpul căruia conștiința națională se naște și evoluează, un al doilea trecut unde aceasta depășește obstacolele pe care străinii și regimul burghez i le scot în cale și, în fine, un prezent care, început la Eliberare (la 23 august 1944), devine conștient

de sine abia după 1965, când Ceaușescu accede la funcția supremă în partid. În martie 1971 apare emisiunea *Istorie vie*, care

va evoca istoria plină de fapte minunate făurită de poporul condus de partid, istoria vie, robustă, ale cărei capitole fierbinți se scriu în continuare pe marile șantiere, pe vastele ogoare cooperativizate, în laboratoare și pe băncile școlilor, în marile uzine purtătoare ale bogatelor tradiții de luptă muncitorească.⁴

Există în toate aceste noi tendințe retorice — rezultate mai mult sau mai puțin întârziate de directivele celui de-al X-lea Congres al partidului și, apoi, ale Tezelor din iulie-noiembrie 1971 — intenția de a alinia formele pentru moment autonome ale culturii de masă într-un flux omogen, regulat și controlat în vederea punerii în slujba proiectului de instaurare a „comunismului”. Acesta este momentul în care totalitarismul se impune — în scurt timp — ca singura soluție întrevăzută pentru realizarea a ceea ce amenința să nu fie decât o aspirație indefinită, mereu reluată, în definitiv imposibilă — opera totală: „trecutul, prezentul și viitorul țării formează un tot inseparabil”. Acest întreg supunea trecutul și mai ales prezentul unui viitor fantasmatic, în așa fel încât televiziunea și media din România în general, în calitatea lor de discursuri evenimentțiale ale prezentului (și, mai rar, ale trecutului), erau tot mai evident alienate. De aceea, emisiunile de televiziune nu se mai pot limita la critica punctuală a prezentului ca păstrând rămășițe ale unui trecut infamant și nici la elogiul unui prezent „nou” — ele trebuie să preschimbe în prezent viitorul din fantasmă. Ceea ce nu funcționează încă în societate nu mai poate fi imputat sistemului — același de șapte ani. De vină trebuie să fie de acum conștiințele individuale.

În această epocă va fi reactivată o veche opoziție, între lumea comunistă și lumea occidentală, iar „contradicțiile” lumii comuniste vor fi acoperite de vechiul conflict al anilor 1950, renăscut într-o versiune indulgentă. De acum, opinia publică va fi asimilată acestui întreg inseparabil care este *partidul, Ceaușescu și poporul*, triadă al cărei logo va redeveni, ca pe vremea lui Stalin, nu o suită de chipuri, ci doar unul, cel

al lui Ceaușescu. De acum, Ceaușescu va fi cel care va legitima asocierea cu poporul și cu partidul, și nu invers. Cu cât Ceaușescu putea rosti *pe deasupra* tot ceea ce opiniei publice îi era greu să exprime într-un limbaj propriu, cu atât orice voce distinctă — prin discursul, prin cuvintele rostite — de cea a lui Ceaușescu, într-o chestiune asupra căreia Ceaușescu se pronunțase într-un fel sau altul, era judecată și amendată ca sustragere⁵ *pe dedesubt*. Cuvântul este tipic discursului politic și mediatic românesc al epocii și formulează o acuzație la fel de gravă, în registru simbolic, precum trădarea. De altfel, ultima opinie distinctă de cea a lui Ceaușescu, a generalului Milea, a și fost apreciată ca trădare în ultimul comunicat televizat al regimului Ceaușescu, în dimineața zile de 22 decembrie 1989.

Pentru a relua o expresie a lui Jacques Rancière, „calculul trupurilor“, acea rațiune care „gândește“ fără să știe că gândește, este cea care greșește dacă nu ține cont de faptul că, de-acum, cel care *face calculul* este „trupul“ lui Ceaușescu. De pildă, „creșterea bunăstării materiale a tuturor oamenilor muncii“ este o sintagmă care nu înseamnă nimic dacă nu știm să o opunem „făuririi conștiente a societății multilateral dezvoltate“ într-un sistem discursiv regizat de un ethos imposibil de comunicat fără a lua contact cu el prin încarnarea lui în „trupul“ lui Ceaușescu, așa cum apare el în media. Prin urmare, ceea ce propaganda construiește și răspândește ca fiind „opinia publică“ va avea rolul de a exprima, într-un limbaj de împrumut, un set limitat de trăiri convertibile ideologic, pe de o parte, iar pe de alta principiile noii ontologii sociale reducibile la formulele-cheie din discursurile lui Ceaușescu. Am mai spus-o, și o voi repeta. Asta nu înseamnă că, în pofida formulelor rigide, principiile în sine sunt neapărat rele. Doar că apelul la modelarea ideologică *conștientă* a conștiinței lasă cu mult în urmă ideea, iluzorie din partea celor care și-o imaginau la finele anilor 1960, unei evoluții naturale a moravurilor sociale în România socialistă. A crede că voința conștientă schimbă conștiința revine la expresia unei tautologii morale și a unui monism psihologic și moral pe care epistemologia științelor umane îl lăsaseră demult în urmă.

Iată sosit momentul în care întrebuințarea cuvântului „conștiință“ va deveni agasantă la televizor, în presă. Avem aici imaginea unei vulgate hegelo-marxiste: crearea istoriei presupune o voință conștientă de ea (chiar dacă impersonală), iar prezența acesteia din urmă se manifestă din plin de la începutul anilor 1970, înainte de a fi deturnată către cultul personalității secretarului general. 1972 este anul în care visul de a modela televiziunea ca principal instrument al propagandei atinge apogeul. După ultimul „explozie“ a programelor, în februarie 1972, în numărul 7 al publicației *RadioTV* se putea citi:

Introducerea programului de dimineață, sporirea volumului programului I după amiază și seara, generalizarea programului II de la 3 la 7 zile — creștere cantitativă, dar și calitativă, vizând conținutul și formele de prezentare a emisiunilor — se înscriu în vasta acțiune inițiată de partid în vederea *lărgirii orizontului de cunoaștere și a ridicării conștiinței socialiste a oamenilor muncii din țara noastră*.⁶

Suntem deci îndreptățiți să ne întrebăm dacă reducerea programelor nu semnifică mișcarea contrară, în direcția scăderii nivelului conștiinței socialiste. Dar contradicția este rebsorbită chiar de către conștiința socialistă care va realiza motivele absolute ale acestei reduceri: ea ajunsese, deci, la nivelul ei cel mai înalt, acolo unde renunțarea la acțiunile care duc la îmbunătățirea ei sunt dintru început înțelese. Însă o altă interpretare pare a fi plauzibilă: de-a lungul anilor 1970, apare o ruptură între deciziile conducerii de partid, ale lui Ceaușescu de fapt, și discursul mediatic care se făcea ecoul cuvântărilor acestuia adresate publicului larg. Ceaușescu nu vorbise niciodată explicit despre extinderea programelor, cum n-a făcut-o nici când a fost vorba despre micșorarea lor. Evoluțiile în media din România nu puteau fi rodul precis al deciziilor sale oficiale, ele trebuiau doar să se pună de acord cu un set de „indicații“ uneori generale, care contau mai degrabă prin formulele întrebuințate decât prin referințele puse în joc. De aceea, decizia de extindere a emisiiei TVR în 1972, inițiativă care nu aparține șefului statului, trebuia pusă pe seama acestor „indicații“ în sensul de „așa am înțeles noi că

trebuie să facem în vederea lărgirii orizontului de cunoaștere și...”. Tocmai de aceea, reducerea timpilor de emisie nu face decât să arate celor care le extinseseră că „înțeleseseră greșit”.

Problema comunicării între Ceaușescu și responsabilii politici ai instituțiilor statului devine spinoasă de acum, din moment ce aceștia din urmă vor trebui să facă eforturi hermeneutice deosebite pentru a deduce, din „indicații”, ce acțiuni implică ele și ce acțiuni nu. De vreme ce responsabilitatea nu doar a limbajului oficial, ci și a tuturor deciziilor publice va fi asumată de Ceaușescu, el va interveni de acum nu doar ca un Mare Cenzor internalizat de fiecare actor public, ci pur și simplu ca stăpân al acestora. Nu avem aici alte dovezi decât relatările oamenilor de televiziune cu care am vorbit, dar se pare că Tudor Vornicu avea, de pildă, un dulap plin cu casete video cu înregistrări ale Angelei Similea, vedetă plăcută cuplului Ceaușescu, pe care trebuia să le introducă în emisiunile-magazin din weekend, în urma unor telefoane pe firul scurt⁷. Existau apoi emisiuni realizate care nu se difuzau, de teama reacțiilor negative ale aceleiași cuplu, decât în momentele când cei doi erau plecați în străinătate⁸. Tocmai de aceea valorificarea socială a „trăirii ideologice” nu depindea numai de retorica verbală și vizuală impusă televiziunii prin nenumărate mici ordine și recomandări neoficiale⁹, ci, începând cam din 1974, chiar de umorile cuplului prezidențial. În acest context trebuie judecată instabilitatea programelor, cu emisiuni bune care dispar sau cu emisiuni proaste care zac pe post (ori avataruri ale lor), cu modificări de ultimă oră, cu *Teledjurnale* care se lungesc exagerat în timpul evenimentelor politice interne.

În plus, cartea lui Pavel Câmpeanu despre televiziune, apărută în 1979, când jocurile cu privire la „saltul” istoric pe care Ceaușescu îl viza fuseseră făcute pentru ansamblul instituțiilor românești, preia un discurs critic la adresa televiziunii, de „stângă”, în linia Școlii de la Frankfurt. La sfârșitul capitoului intitulat „Timpul”, autorul formulează șase concluzii, dintre care ultima sună astfel:

Televiziunea, scriu doi reputați autori britanici, „mărește nevoia oamenilor de a fi conduși”.¹⁰ Timpul imens petrecut în fața televizorului are drept conținut un vast exercițiu social al subordonării facultative. Conformarea la condițiile coercitive capătă aparența unei decizii proprii, liber consimțite — amintind caracterul aparent al libertății producătorilor pe piața forței de muncă. Condiționarea exterioară, non-negociabilă, a organizării sale temporale, situează viziunea TV într-o conexiune reală cu munca industrială, pe care Marx o descrie ca „subordonată unei voințe străine și unei inteligențe străine și condusă de ele”.¹¹

Mai mult, Câmpeanu încearcă să găsească soluții pentru reducerea televizionării excesive (durata medie în România anulului 1978 era de aproximativ două ore și 30 minute, pe zi, cu un maxim duminică și un minim luni¹²): „Prima condiție pentru atenuarea vizionării excesive este reconsiderarea programului excesiv: reducerea duratei lui medii.”¹³ Referirile pe care această abordare a efectelor sociale ale televiziunii le face la alienarea la care televiziunea supune individul sunt parcă citite de Ceaușescu însuși în momentul în care el decide reducerea drastică a emisie. Fără îndoială, statisticile Oficiului condus de Câmpeanu îi confirmă scepticismul tot mai mare față de forța ideologică (în sensul explicit al termenului, cel pe care-l înțelege) a televiziunii. Decizia de a reduce în mod obiectiv timpul petrecut în fața televizorului — atunci când întreaga emisie a TVR pe o săptămână număra 20 de ore — poate fi văzută ca o măsură luată în favoarea emancipării individului, pentru a împiedica alienarea lui. Sigur că e puțin probabil ca lucrurile să fi stat astfel, de fapt — dar cine suntem noi să știm ce s-a întâmplat atunci în creierul decidentului?

Să revenim, însă. Sfârșitul perioadei fericite a TVR coincide cu perioada în care televiziunea este obligată să facă în așa fel încât să devină un instrument de propagandă tot mai accentuat personală, să întrebuințeze un limbaj verbal desuet și să-și limiteze efectele vizuale la realismul socialist (hulit în literatură, dar practicat masiv la televiziune) — toate acestea pentru a continua să emită, la parametri cantitativi onorabili, programe încă variate și să lanseze câteva vedete noi, tot mai puține însă (de la Jeana Gheorghiu, la Petre Magdin și Mihai

Tatulici; dar mai ales pe Adrian Păunescu în calitate de realizator). Rolul emisiunilor sociale, după 1972 — reportaje, anchete, documentare —, va fi însă, în primul rând, acela de a „trezi conștiința socialistă” a oamenilor, de a manifesta puterea supraeului politic al fiecăruia: „un elogiu la adresa conștiinței muncitorești în acțiune”, spune prezentarea unui reportaj din 4 martie 1973, emisiune care prezintă lupta muncitorilor cu alunecările de teren cauzate de construcția unei sonde de petrol.

III TELEVIZIUNEA ȘI UTOPIA „TRĂIRII IDEOLOGICE”. 1973-1983

I. Profesioniștii în reconversie ideologică: limbajul dublu

Privită dinspre televiziune, pauza de respirație din cursa comunismului românesc se încheie în mod vizibil din 1973. Între 26 ianuarie 1973 (când Ceaușescu împlinește 55 de ani), 28 martie 1974 (când devine președinte), 24-27 noiembrie 1974 (Congresul XI al PCR), programele TVR suportă modificări esențiale, atât în ceea ce privește limbajul de prezentare a emisiunilor, apariția și dispariția unor emisiuni, cât și altele, de detaliu semnificativ. Privite dinspre 2012, aceste modificări par decisive, dar e probabil că, perceput direct, niciun eveniment cu semnificație negativă nu apare astfel. De-a lungul anilor 1970, mai precis în intervalul 1973-1980 și chiar mai târziu, regresul televiziunii românești nu a fost perceput, cu siguranță, ca definitiv. Mă refer la regresul în materie de creativitate în primul rând, datorat unei cenzuri tot mai discreționare, efect al unor decizii personale și punctuale (de pildă interdicția apariției figurii reporterului, deși asta se întâmplă târziu, după 1980) mai mult decât al celor strategice (ca de pildă încetarea programelor după ora 22:30). Poate că, pe măsură ce conformismul emisiunilor se adâncea, dezvoltarea unor rețele tv alternative (programele din țările vecine și, după 1984, aparatele video și antenele parabolice) făcea ca atenția publicului față de televiziunea română să scadă. Nimic nu e deci compromis în 1973, și nu totul va fi compromis, nici în 1980.

TVR are la sfârșitul perioadei sale de creștere, în 1972, două canale (care transmit alb-negru) și o grilă de programe care se

va modifica destul de puțin în anii următori. Putem afirma că la finalul anilor 1965-1972 Televiziunea Română apare ca o instituție autonomă, pe punctul de a deveni tradițională pentru o nouă societate urbană, ale cărei programe sunt deja așezate și pe care, în anii care au urmat, responsabilii ei nu au putut și nu au știut cum să le îmbunătățească. Însă, în 1973, ea nu se mai afla în serviciul public în aceeași măsură în care se aflase cu câțiva ani înainte. Ea nu mai era liberă să filmeze și să difuzeze imagini în afara raportului *important/ insignifiant* care avea să fie stabilit într-un document de partid esențial adoptat în 1974, dar promovat vreme de mai bine de un an. Imaginile sale nu mai puteau fi difuzate în lipsa unui comentariu din ce în ce mai rigid, lipsit de originalitate, forțat. Într-un timp scurt, aceste constrângeri au determinat televiziunea să opereze o sciziune în programele ei, în două mari tipuri de discurs: emisiunile executate din ordin politic, sub un control sever, care au cuprins pas cu pas cvasitotalitatea redacțiilor: Social-Educativă, Actualitățile, Tineretul, Cultura, pe de o parte, și emisiunile sau magazinele de divertisment, în cadrul cărora vechile emisiuni sociale se vor instala sub forma „rubricilor”. Artificiul care le va asigura supraviețuirea va fi formatul de tip magazin, cu orar aleatoriu, cu secvențe scurte care nu au parte de prezentări detaliate în revista de profil. Cel mai cunoscut magazin, care se va păstra până la finalul regimului Ceaușescu, este *Albumul duminical*, difuzat duminica după-amiaza aproximativ între 13:00 și 17:00. Aici, toate categoriile de „rubrici” sociale, combinate cu varietățile, cu desenele animate, cu transmisiunile sportive, vor trăi o a doua viață, asumându-și condiția de program de rangul doi în raport cu exigențele etice și politice ale politicii culturale a regimului. Însă, după cum vom vedea, alte magazine vor rezista până în 1984, chiar și în timpul săptămânii, inserând uneori mici pastile de tip *Reflector*, pastile mult îndulcite față de anii anteriori dar, totuși, mai mult decât nimic. Este vorba despre practicarea unei noi tactici care îi implică pe toți responsabilii culturali. Aceștia aveau menirea de a ascunde de ochii prezidențiali ceea ce nu se potrivea cu exigențele oficiale: o tactică ce va rămâne totuși apanajul unor oameni a căror biografie și personalitate le-au oferit un spațiu de acțiune mai larg decât obișnuit (de pildă Tudor Vornicu).

Această a doua etapă de evoluție a televiziunii în România este mai scurtă deoarece e mai puțin spectaculoasă: tendința de anexare a instituției la aparatul propagandistic de partid, vizând de altfel toate instituțiile mediatice (și culturale, într-o măsură mai restrânsă), face din Televiziunea Română reprezentanta cuplului Ceaușescu mai degrabă decât un canal media de stat sau de partid, ca în cazul televiziunilor din țările vecine. Am putea numi această perioadă epoca „normalizării”, pentru a relua termenul care desemnează regimul socialist din Cehia, după invazia sovietică din august 1968. Am putea împărtăși aici interpretarea istorică a Paulinei Bren care, în excelenta sa carte *The Greengrocer and his TV. The Culture of Communism after the 1968 Prague Spring*¹, se declară fascinată de viața cotidiană a societății „normalizate” și dă atenție unor surse și unui discurs de care istoricii comunismului nu se arătau prea interesați. Este unul dintre motivele pentru care am ales și eu să rememorez istoria unui mediu audiovizual, a cărui existență începe abia după moartea lui Stalin. Totuși, în cazul României, anul 1968 nu separă două epoci. „Normalizarea” nu succede niciunei soluții de continuitate, ceea ce anulează o astfel de etichetă; este, poate, vorba despre contrariu: există „normalizarea” anilor 1962-1972, deformată din ce în ce mai mult, după 1965 și mai ales după 1969, în direcția unei intensificări a atributelor politice și personale ale regimului socialist românesc. Dacă există o „cultură a comunismului românesc”, echivalentă „culturii urbane”, aceasta se manifestă la suprafața instituțiilor mediatice. Ea începe la mijlocul anilor 1960, înainte de a se vedea renegată, de a se diviza și de a deveni cultură *underground* după 1972-1973. Contrar celorlalte țări din blocul de Est, doar cu excepția Albaniei, regimul politic aflat la putere aplică un alt vademecum: el stabilește dezideratul unei suveranități naționale în toate domeniile, de cucerit cu orice preț, prin intermediul unei munci colective infernale. Cultul personalității practicat a fost însă singurul rezultat al acestor eforturi de disciplinare, dar nu pentru că o astfel de inițiativă ar fi condamnată *a priori*. Era pur și simplu un anacronism să ceri să se sacrifice unei societăți careia tocmai îi dăduseși iluzia unei sincronizări cu Occidentul, deoarece ethosul cerut pentru a realiza un asemenea obiectiv dispăruse de mult timp în

Europa. Neputând realiza acest obiectiv imens, partidul a răspuns exigențelor lui Nicolae Ceaușescu prin cultul personalității: era mai comod, mai fezabil și pune la adăpost partidul de eventualele doleanțe încă mai uriașe ale unui conducător prea exigent. Acesta a fost și cazul Televiziunii Române: incapabilă de a fi motorul „trăirii ideologice” cerută de conducătorul de partid, ea a devenit promotorul principal al cultului său: un fel de implorare a unui zeu de a-i accepta pe muritori așa cum sunt. Încerc în felul acesta o interpretare a cultului personalității în termenii morali ai intervalului, dragi altminteri conservatorilor noștri. Setoși de transcendență (și speriați de imanență, dacă vreți), ei ocupă cerul unei lumii medievale, prin care infernul teluric și înaltul eteric pot comunica. În tradiție religioasă, pentru ca această comunicare să nu se transforme în blestem, de sus în jos, ei aduc ofrande, realizate din și cu ajutorul populației sublunare. Intelectualii conservatori de la noi nu asigură niciodată o comunicare de jos în sus, ca reprezentanți ai celor de jos, ci numai de sus în jos, ca reprezentanți ai celor (sau ai celui) de sus.

Dacă în căutarea unor date despre viața cotidiană a cehilor și a slovacilor în timpul comunismului post-1968, Paulina Bren ajunge la arhivele Televiziunii cehoslovace, cazul României lui Ceaușescu, special în cadrul țărilor din Est, ne împiedică să integrăm programele Televiziunii Române a anilor 1980 unei culturi de masă urbană în plină evoluție, așa cum s-ar putea face pentru deceniile anterioare. Raportul între Televiziunea Română și audiența sa prezumtivă se va deteriora chiar de la sfârșitul anilor 1970, când toate antenele românilor din regiunile limitrofe se îndreaptă către canalele țărilor vecine, mai ales către cele două canale bulgărești *BT 1* și *2* a căror recepționare era excelentă la București și ale căror programe puteau fi consultate în agențiile *Balkanair* (unde se făcea coadă²). Astfel, să vorbești despre media de masă în România anilor 1980 înseamnă mai mult decât să privești și să analizezi emisiunile arhivate la FilMOTECA TVR. În același timp, un astfel de studiu cere anchete sociologice care să permită a constata în ce măsură anumite emisiuni politice ale TVR au contribuit, prin efect de bumerang, la dispariția sentimentului patriotic și la construirea

unui imaginar colectiv cosmopolit cu nuanțe a-naționale în societatea românească, cel puțin în cea urbană.

Un alt eveniment politic care vizează direct media și se înscrie în tendința puterii politice de a o supune este înlăturarea cenzurii și preluarea sarcinilor ei de către autocenzură, începând cu 1977³. Organismul desemnat să asigure cenzura oficială purta numele de Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor și fusese creată în 1949. În 1973, în momentul constituirii unui Consiliu Director al DGPT, principalul punct din ordinea de zi a fost „atribuțiile instituției și modalitățile de a le realiza”. Trebuia asigurată certitudinea că presa servește cu devotament interesele partidului comunist și ale statului. Acest organism este dizolvat în 1977, în momentul unei Plenare a CC al PCR. Partidul considera că „conștiința socialistă” a responsabililor presei a ajuns la un nivel optim pentru a decide ei înșiși ceea ce poate și ceea ce nu poate fi difuzat de către media. Luând ca model Moscova, această „dizolvare a cenzurii” era un lucru deja realizat la Praga, în 1969. La București ca și la Praga, era vorba de fapt despre o întărire a cenzurii, deoarece internalizarea ei le făcea pe cadrele active din media și mai vigilente. Încă din 1973, în momentul Întrunirii de constituire a Consiliului DGPT, în 11 iulie, Cornel Burtică, responsabilul cu Presa în Comitetul Central, lansează acuzații împotriva realizatorilor unui film de televiziune, opunându-se reconstituirii unei crime. Filmul, difuzat într-o *Seară pentru tineret*, în 5 iulie, puse un accent deosebit pe detaliile naturaliste ale crimei. Cornel Burtică declara:

Mai vreau să spun că o asemenea emisiune nu se permite nici chiar la televiziunea occidentală. Mai mult, acolo când sunt difuzate filme ceva mai puternice — să spunem așa — se și anunță că vizionarea nu este permisă copiilor sau persoanelor suferinde de inimă. La noi, în mod categoric nu este permis, nu trebuie să fii neapărat de la Direcția Presei, sau de altundeva ca să-ți dai seama că nu e un lucru normal.

Astfel de discuții, având loc încă la începutul erei morale a televiziunii din România, vor fi evitate datorită instalării cenzurii directe care — de-a lungul unui parcurs îndelungat, la

capătul căruia nimeni nu voia să-și asume responsabilitatea de a aduce pe ecran o emisiune înainte de a avea permisiunea superiorului său — devine mult mai eficace și descurajează inițiativele personale.

În acest moment de la mijlocul primei jumătăți a anilor 1970, schimbările produse în programele de televiziune sunt foarte interesante: apar din loc în loc curenți care atenuează impresia stagnării — economică, culturală, politică — pe care emisiunile de televiziune o confirmă fără să vrea. După oficializarea personalizării regimului, adusă de Congresul al XI-lea al Partidului și de numirea lui Nicolae Ceaușescu ca primul președinte al României (înzestrat cu un sceptru!), programele anilor 1975, 1976 (plus debutul anului 1977, înaintea cutremurului din martie) inserează din nou săptămânal *Reflectorul* (versiune edulcorată, de care este în parte responsabilă redacția economică). Anchetele tv își urmează cursul și cunosc apogeul după martie 1977, în timp ce pe al doilea canal o emisiune săptămânală poartă titlul *Un fapt văzut de aproape* (va trece apoi pe Programul I), asta în perioada faptelor sociale și economice scrise cu majusculă. *Reflectorul* dispăre în toamna lui 1977, moment în care un nou val de evenimente politice zdruncină „normalizarea“. După Plenara Comitetului Central din octombrie și după Conferința Națională din decembrie 1977, în ianuarie 1978 Ceaușescu își sărbătorește aniversarea a 60 de ani. La 26 ianuarie, cele două canale ale TVR difuzează un program aniversar identic, consacrat în totalitate zilei de naștere a Conducătorului: este semnul cel mai evident al individualizării regimului. Orice dezbatere încetează din acest moment, toată speranța se pierde (și totuși, rămâne mereu *angel's share*), ceasul înfrângerii — momentane — a bătut. De-acum, orice inițiativă personală declanșează, pentru a fi pusă în practică, o furtună administrativă și politică pe care toți cei cu funcții de răspundere încearcă să o evite. Va fi de altfel cea mai bună cenzură: a nu spune explicit „nu“, dar a face în așa fel încât cel care persistă în dorința de a realiza o anumită emisiune ideologic problematică să se lase păgubaș.

De-a lungul anilor 1970, presa românească învață să se dedubleze. Observația e cunoscută, nu voi insista mult asupra ei. Este vorba despre o practică pe care o putem descrie astfel:

se creează o falie între introducerea și încheierea, respectiv cuprinsul oricărui obiect mediatic, în așa fel încât crusta să fie alcătuită din limbajul oficial și din sintagmele obligatorii, pentru ca „miezul“ să manifeste autonomie discursivă. Această dedublare nu va putea fi niciodată interzisă, dintr-un motiv care ține de dedublarea constitutivă a discursului prezidențial. Pentru că niciodată Ceaușescu nu și-a dezavuat, după 1973, discursul anterior, oricine putea, în virtutea fidelității față de acel discurs, să recurgă la gesturi critice, „curajoase“, în ton cu cerințele perioadei 1965-1973. Sub un titlu sfiorător, care să reia ultimele clișee ale Puterii, și înaintea unei încheieri la fel, o emisiune de televiziune poate critica neajunsuri economice, dar mai ales morale, generalizate, chiar și la sfârșitul anilor 1970.

Voi da un exemplu simplu. La 4 noiembrie 1980, Alexandru Stark prezintă *Ancheta TV* cu titlul „Idei...pierdute“ (nr. inv. 183860), realizată ca răspuns la exigențele documentelor de partid de a găsi soluții de ameliorare a economiei în condițiile scumpirii combustibililor. Emisiunea începe cu recitarea melodramatică a unor versuri despre energia umană. (În acei ani, în programele cu miză, singura situație în care era permis umorul era atunci când se criticau tarele enunțate în documentele de partid.) Este invocat Nicolae Ceaușescu, care cere găsirea de soluții mai ieftine la combustibilii clasici. Energia solară și biogazul sunt două dintre ele. Primul interviu al emisiunii îl aduce în față pe un tânăr inginer care a brevetat o metodă de conversie a energiei solare în combustibil, dar care se declară nemulțumit de rezultatele implementării metodei sale. „— Sunteți mulțumit de felul în care s-a aplicat în practică tot ceea ce ați creat dumneavoastră? — Întrebarea dumneavoastră este foarte directă și răspusul meu va fi la fel de direct: nu.“ O serie de alte interviuri pun telespectatorul față-n față cu realitatea: oamenii care au idei nu pot să le pună în practică din cauza lentorii instituționale. La șase ani de la brevetarea unui recuperator de căldură, obiectul nu se poate realiza din cauză că nu s-a căzut de acord asupra prețului. Spre final, este citat iar Ceaușescu și prezentarea lui Alexandru Stark e optimistă, dar fără nicio legătură cu concluzia ușor de desprins din vizionarea emisiunii.

Două modificări esențiale comportă această *Anchetă TV* față de un *Reflector* din urmă cu un deceniu. În primul rând, prezența „copertelor“, a introducerii și a încheierii, care indexează emisiunea unui cod de corectitudine politică acum în vigoare: referința la partid și la președintele țării, în acord cu impunerea cultului personalității (aici pus totuși în surdină). În al doilea rând, este vorba despre absența vinovaților. Neajunsul nu are responsabili, instituțiile și persoanele care zădărnicesc punerea în practică a ideilor novatoare nu au nume, răul stă într-un „sistem“ cu care însuși secretarul general luptă. În fine, într-un alt registru, de data asta al poeticii emisiunii, există alte două schimbări de remarcă. Filmarea în stradă, în „realitate“, este înlocuită cu filmări doar de interior sau în locuri bine alese la adăpost de spontaneitatea vieții cotidiene. Momentele de interstițiu, cele care se umplu cu imagini din realitatea cotidiană văzută din mers, se abstractizează prin cadre filmate de jos în sus de-a lungul bulevardelor. Nu trotuarul cu pietoni interesează acum, ci înălțimea blocurilor de beton filmate de la primul etaj în sus, neapărat până la ultimul. Ne aflăm deja în perioada în care construcția finită, opera, înlocuiește chipul viu, nefardat al lumii. Pe de altă parte, în 1980, realizatorul poate apela la tehnici de punere în ramă necunoscute înainte. Răspunsurile surprinzătoare ale interlocutorilor, ca de pildă acel „nu“ al inginerului inovator întrebat dacă e mulțumit de evoluția practică a propriilor idei, sunt subliniate sonor prin acorduri de muzică de film thriller. Vocea lui Alexandru Stark este însă mereu binevoitoare, serioasă și „omenoasă“, ea atenuând critica lansată mai mult chiar decât optimismul de introducere și de încheiere.

Mie însă altceva mi se pare esențial diferit între o emisiune socială din 1970 și una din 1980: culoarea morală a discursului. În 1970, orice *Reflector* pune în scenă un joc, dincolo de referința reală: un spectacol al criticii, important adesea nu doar ca gest de corijare socială, ci ca figură dramatică. Reporterul recurge la farse, la ironie, emisiunea își pune în scenă titlul, participând la constituirea în brand (incriminații care reușeau să „repare“ greșeala surprinsă sunt gratulați la un moment dat cu un buchet de flori cu panglică „Reflector“). Altfel spus, emisiunea devenea o prezență de sine stătătoare,

pentru că reușea să se legitimeze prin propriul „format“, prin reporterii, realizatorii și logoul care-i construiau imaginea. În 1980, o emisiune socială trebuia să-și probeze în primul rând supradeterminarea politică, apoi instituțională. Ea afișa în primul și în ultimul rând o ierarhie a legitimității în care valoarea îi era exterioară și contextuală: partidul delega televiziunea, care îl delega pe Stark să realizeze emisiunea, iar emisiunea avea misiunea de a desfășura în primul rând acest lanț al autorității. În miezul ei, însă, emisiunea putea spune ce voia realizatorul ei să fie spus. Dar separarea semnificației între miez și coajă făcea ca autoreferențialitatea să se estompeze până la dispariție. Emisiunea nu se mai putea referi la ea însăși ca la o entitate aparte și în niciun caz ca la o bucată dintr-un spectacol. Metadiscursul era mereu politic, marca mereu prezența puterii politice și Istoria în inteligibilitatea ei politică. De aceea, cu excepția, uneori, a unui debut ironic (desene animate de pildă), asta atunci când se „combăteau mentalități înapoiate“, neînsoțit de comentariu, o anchetă TV de după 1980 era serioasă, situată într-un orizont de valori esențiale, într-un timp definitiv, integrat „metanarațiunii“ comunismului românesc.

Cenzura care se instituie deci după desființarea cenzurii este una care ține de afirmarea separată a mesajelor media. Ele se pot încă formula și transmite și după 1973, cu condiția integrării lor, ca ilustrări, exemple ale singurului discurs de autoritate în epocă, cel al partidului care se identifică tot mai mult cu una și apoi cu două persoane, *Tovarășul* și *Tovarășa*.

Să revenim la memoriile cadrelor din Televiziune, păstrate de arhivele Radiodifuziunii, la București, și să le citim tot ca pe niște mesaje duble. Cadrele medii, dar și superioare din conducerea instituțiilor țării puteau încă să ia poziții ideologice decente, inspirate de discursurile mai vechi ale secretarului general. Putem sau nu crede că duritatea ideologică promovată după „Tezele din 1971“ viza un imobilism ce ține de limbajul anilor 1950. Pentru unii, acele teze n-ar fi fost altceva decât o grăbire a rupturii față de regimul sovietizant al anilor 1950. De aceea, în ciuda discursului categoric al lui Ceaușescu, sensul lor era ambiguu. În numele „Tezelor...“, trebuia oare să împrumuți un limbaj de lemn sau, în acord cu

spiritul lor, să fii mai necruțător cu neajunsurile pe care media avea voie să le denunțe după 1964? Alexandru Stark afirma într-un articol care are o antifrază drept titlu (vom vedea motivul), „Cea mai mare descoperire“:

Șovăielile vorbirii, gândirii, și privirii sunt — conform profunde mele convingeri — cele mai mari descoperiri ale televiziunii, deoarece nimeni nu va ajunge niciodată să mă convingă că persoanele care vorbesc la televizor trebuie să fie niște roboți obligați să exprime ideile solicitate.⁴

Acest text a putut fi publicat în contextul supraviețuirii imperativelor „democrației socialiste“, practică în paralel cu „descentralizarea“ instituțională inițiată din 1967 încoace. Se putea citi în calitate de elogiul al individului anonim, al umanității care se ascunde în gesturile cele mai banale, nu doar aparent banale ale indivizilor care erau parte a marelui „popor“. Însă cenzura va limita proliferarea unor astfel de discursuri ambivalente. Ezitarea, oricare ar fi fost natura ei, nu putea fi permisă în construirea imaginii realității sociale dorite de către regim. Căci, catalogând televiziunea drept o „tribună captivantă“, Ceaușescu dorea să spună prin acest lucru că este incitantă, nu în sensul creșterii audienței programelor, ci al „tregerii la fapte“ a spectatorilor pătrunși de mesaj. El avea în vedere emisiunile care ofereau rolul de motor pentru mașina de acțiune socială și economică ce trebuia să „transforme“ România. Mai mult, el inversa termenii unei propagande productive: deși orice emisiune de televiziune este un spectacol ideologic (totuși televiziunea face politica societății spectacolului capitalist), el și adulteriorii săi nu vor ajunge decât să pună *ideologia în spectacol*. Nici când renumele internațional al lui Ceaușescu atinsese apogeul, el nu a încetat să interpreteze greșit televiziunea. Dacă în 1969, el critica un anumit imobilism ideologic al Televiziunii, în 1974, odată cu Congresul al XI-lea al PCR, în contextul unei noi crize economice mondiale, subliniază dependența Televiziunii de politica partidului:

Presa, radioul și televiziunea, toate mijloacele de informare în masă, trebuie să desfășoare în viitor o activitate mai susținută

pentru unirea eforturilor întregului popor în direcția înfăptuirii Programului și Directivelor. (...) Ele trebuie să asigure informarea largă a oamenilor muncii privind activitatea internă și internațională a partidului și statului nostru, cunoașterea de către toți cetățenii a politicii de pace și colaborare promovate de partid. Trebuie să se pună, de asemenea, un mai mare accent pe programele cultural-educative cu conținut militant, revoluționar, care să promoveze principiile ideologice ale partidului nostru, etica și echitatea socialistă, să combată mentalitățile înapoiate. Este necesară dezvoltarea și în acest domeniu a muncii colective, realizarea unei îndrumări unitare a întregii activități de către organele de partid care poartă răspunderea nemijlocită pentru buna desfășurare a activității radioului, televiziunii, presei, a întregii activități de educare socialistă.⁵

Anul 1974 nu este o dată importantă pentru istoria televiziunii în România, dar însemnătatea lui trebuie căutată în altă parte: acest an, când Ceaușescu devine președinte al republicii și când are loc acest congres, constituie primul moment al bilanțului noului regim. În 1965 fusese schimbarea, în 1969 se terminase munca de remodelare a trecutului recent, iar 1974 este momentul când se poate face un bilanț. De asemenea, e și momentul când vocea lui Ceaușescu se aude deja în tot câmpul public oficial, spațiu din care se vor sustrage, cu mii de precauții, bucăți discursive mereu mai mici, dar tot mai numeroase, mai mult sau mai puțin „abstracte“ sau „specializate“ care, deși lăsate la o parte de către presă, nu vor fi mai puțin active.⁶

2. Televiziunea ca mijloc de mobilizare a „întregului popor“ la realizarea „operei“

În memoriul său de formare ideologică, Petre Popescu, membru al redacției „Actualități“ constată:

În ultimii ani, acestea [emisiunile de televiziune] au devenit din ce în ce mai complexe, aria tematică lărgindu-se permanent, începând cu perioada care a urmat Congresului al X-lea și îndeosebi

după adoptarea programului ideologic al partidului. Concomitent a avut loc o dezvoltare considerabilă a bazei tehnice și materiale, astăzi Televiziunea Română putând fi socotită ca una dintre instituțiile moderne pe plan european.¹

Să remarcăm aici doar cuvântul „adoptare“, pentru a spune că, de acum înainte, realitatea terenului „democrației populare“ constă într-un singur lucru permis maselor, acela de a „adopta“ toate sintagmele și exigențele din discursurile lui Ceaușescu, aderând la ele și devenind astfel una cu ele, după modelul constituit în august 1968 la televiziune. În 1974, Petre Popescu este foarte clar în privința rolului „poporului“ în această democrație populară pe care mijlocul anilor 1960 îl promitea autentic: poporul nu mai este invitat să „dezbată“ propunerile făcute de către conducerea de partid, ca în 1967, odată cu legea care modificase structura administrativă a țării, ci să adere într-un mod entuziast la politica suveranistă a PCR și a lui Ceaușescu:

Partidul a încredințat Televiziunii sarcini de mare răspundere în formarea și dezvoltarea conștiinței socialiste a maselor, în promovarea politicii interne și externe a partidului și statului, în mobilizarea întregului popor la opera de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate.²

În acest fragment care reia esențialul sintagmelor oficiale ale lui Ceaușescu, există cel puțin un detaliu care merită a fi dezbătut pentru o clipă. Avem cuvântul „operă“ care desemnează rezultatul final, coerent și coeziv al unei munci. Prima tentativă a celui care interpretează ar fi aceea de a opune „colectivul prezent“, la care se referă acest citat, „comunității absente“, tematizată aplicat și nostalgic de Jean-Luc Nancy în 1989³. În 1974 exista cu siguranță o „operă“ demnă de înfăptuit, o operă la care mai puteam visa, o operă pe punctul de a se derula în fața ochilor noștri. Care era subiectul, care era acest „noi“ care făcea posibilă opera? Ei bine, primul este Ceaușescu, ca portavoce absolută a poporului, lider „neobosit“ (fără ironie): el este autorul moral, creatorul de modele, managerul și nu în ultimul rând responsabilul acestei opere.

Televiziunea devine deci oglinda acestei opere, în care creatorul ei își poate vedea în orice moment fața, dar și pe cea a opereii al cărei autor este. În al doilea rând, poporul, ca executant al acestei opere, al cărui singur merit, însă, va fi acela de a adopta viziunea creatorului și de a adera la ea.

Emisiunile sociale vor fi concepute și create din perspectiva acestei opere, deplasând în totalitate greutatea responsabilității reușitei și eșecului de pe umerii lați ai sistemului administrativ și instituțional decis de regimul politic pe sărmanii umeri înguști ai indivizilor. De acum înainte, aceste emisiuni vor viza atitudini, și nu logici, ethosuri și nu legi, într-un partaj dogmatic între ceea ce este „obiectiv“ (și „științific“, deci „adevărat“) și ceea ce este „subiectiv“, supus oscilațiilor și deci „fals“. Același Alexandru Stark publică în 1975 un mic volum dedicat unei anchete despre semnificațiile tinereții. Este vorba despre maniera în care tinerii înțeleg „să-și trăiască viața“, prinși sau nu în opera de construcție a României socialiste. Personajul pozitiv „este socialismul“⁴, în timp ce personajele negative nu trebuie scoase în evidență, căci „nu sunt ele cele care dau tonul“⁵. Cine sunt personajele pozitive? Tinerii care dau o astfel de definiție tinereții: „Pentru mine, a trăi tinerețea se reduce la noțiunile de a participa și de a vibra cu și împreună cu alții.“⁶ Personajele negative sunt cele din dialogurile de tipul:

R: Ce faceți toată ziua?

AP: Mă plimb.

R: Și aveți vreun câștig din asta, învățați ceva când vă plimbați așa?

AP: Nimic.

R: Știți că nu aveți niciun câștig plimbându-vă și totuși continuați să faceți acest lucru? Nu vi se pare un pic ciudat?

AP: Ba da.

R: Ce v-ați dori să învățați, ce vă place?

AP: Mi-ar plăcea să știu multe lucruri, dar nu este posibil.

R: De ce?

AP: Pentru că nu am studii. După opt clase, nu ajungem prea departe. (...)

R: Îmi puteți da numele unui mare poet?

AP: ... Kafka.

R: Da, dar Kafka nu a fost un poet.⁷

Între personajele pozitive și negative se află „opinia publică” — profesorii universitari, academicienii, ingineri, muncitori, selectați pentru a contrapune cazului nefericit greutatea opiniei generale, larg împărtășite. Reporterul face de asemenea parte din aceasta. Cartea inserează la final mesaje din partea telespectatorilor ce se arată indignați de răspunsurile „paraziților” sociali, așa cum este plimbărețul inutil din dialogul de mai sus, și găsesc că „societatea” a fost mult prea indulgentă cu asemenea indivizi care refuză munca. În felul acesta, Televiziunea, ca autor al unui discurs public validat de către Partid, vorbește mereu, și o va face până în decembrie 1989, despre clemența sistemului, întotdeauna mai generos cu paria decât ar merita-o aceștia.

Paul Popescu-Neveanu, doctor în psihologie, 49 de ani, în calitate de voce specializată a „opiniei publice”, explică existența acestor „rebuturi”:

Sunt rămășițe ale unei lumi vechi, rămășițe care s-au strecurat pe canale secrete, care au intrat prin unghere în edificiul nostru social. (...) S-a dovedit că, în cazul acesta, ca și în altele, conștiința a rămas în urma dezvoltării materiale. Și conștiința nu este (...) un factor secundar. Țelul nostru nu este o societate de consum. Socialismul nu înseamnă nici pe departe numai belșug de produse și sărăcie spirituală. Noi milităm pentru o societate nouă din toate punctele de vedere.⁸

Aceste opinii, care îi aparțin fie lui Ceaușescu, fie lui Dumitru Popescu, exprimate la ultimul congres al partidului (XI), confirmă deja un refuz clar al alterității — „rămășiță” de înlăturat — fără nicio legătură cu impunerea, în aceeași perioadă, în Occident, a unui discurs al alterității (preluat, e drept, în parte, ca marfă, dar prin care Europa începe să își asume diverse responsabilități istorice oculte până atunci). Ca să nu mai vorbim despre absența simțului estetic modern, cel care percepe șocul alterității sub forma „sublimului”. Nu trebuie însă să uităm că a existat în științele sociale americane din anii 1940-1950 o tendință centralistă și exclusivistă asemănătoare, manifestă în studierea „deviaționiștilor”, reușiți în enclave „subculturale”.

Devianții erau identificați în mod pozitiv și etichetați, iar acest proces de etichetaj servea pentru mobilizarea împotriva lor a cenzurii morale și a sancțiunii sociale. Aceasta avea ca efect — așa cum recunosc cei care-și amintesc de anumite lucrări ale lui Durkheim — întărirea solidarității interne a comunității morale. Așa cum scrie Durkheim: „Delictul (infracțiunea etc.) apropie conștiințele cinstite și le concentrează.” Aceasta servea de asemenea la cimentarea conformității „regulilor” sociale prin pedepsirea și stigmatizarea acelor care ieșeau din cadrul ei.⁹

Ceea ce se constată în aceste emisiuni de televiziune apare, în lumina istoriei culturale în accepția lui Stuart Hall, mai degrabă o întârziere în raport cu un model dominant decât o atitudine antidemocratică specifică regimului comunist sau totalitar. În România, discursul sociologic moralizator se enunță nu în anii 1940, ci în 1970, într-un context politic evident diferit. Dar rămâne în suspensie întrebarea dacă un discurs centralist și segregacionist n-ar fi fost adoptat oricum, la un moment dat, într-o Românie evident înapoiată cultural.

Cartea lui Stark reconstruiește, atât cât își putea permite, culisele unei anchete de televiziune pusă în serviciul propagandei, prin ceea ce ar fi trebuit să fie receptarea sa ideală din punct de vedere politic. A te pune în serviciul propagandei, spune ea, nu este propagandă: prin urmare televiziunea își urmează misiunea sa socială, mai puțin de informare și de divertisment, cât de formare a conștiinței „politico-morale” a spectatorilor, pentru a o determina să se integreze operei momentului. Activistă, televiziunea trebuia să fie în serviciul unui ethos de construit și de promovat, ceea ce-i îngreunează misiunea, pentru că ceea ce avea de construit era imposibil de promovat. Rolul său va fi unul complex: ea trebuia să secrete substanța adezivă care să facă posibilă această „operă” istorică, și mai ales munca depusă în folosul acestei realizări, exprimată în sintagma „opera de înfăptuire”. Pe măsură ce opera, ca produs finit, se termină, cealaltă operă, efect al adeziunii și al entuziasmului popular, se consumă. Munca este absorbită de înfăptuire și înfăptuirea rămâne efigia celui care a gândit-o, Nicolae Ceaușescu. Dacă pe parcursul anilor 1966-1969 putem număra emisiunile sociale și economice consacrate individului

„anonim“, tipul ideal al muncitorului care „muncește“ pentru a „realiza“ societatea socialistă din datorie, inocent de multe ori, adică firesc¹⁰, promovarea spectacolului *realizării realizate* îl va arunca în veritabilul anonimat. Televiziunea trebuia deci să ajute la mobilizarea societății pentru realizarea operei, dar opera o va deposea de munca depusă: căci opera-proces, munca, nu are alt rost decât pentru a produce adeziunea la creator.

Însă exact acolo televiziunea, vom avea ocazia să o mai spunem, încetează a mai fi utilă unui regim a cărui violență se manifestă mai mult prin ascunderea adversarului decât prin lichidarea sa, prin revocarea vieții muncii și vieții muncitorilor aparținând realității sociale mediatizate. Îndepărtându-se de la omenesc, Televiziunea încremenește din ce în ce mai mult pentru a se estetiza (verbul trebuie înțeles ca „a se stiliza“) conform *dorinței de operă* a lui Nicolae Ceaușescu. De ce am mai finanța atunci un mijloc de comunicare a unei dinamici în masă, dacă dorința lui Ceaușescu era să posede întotdeauna *produsul finit* al oricărei dinamici?

Principala emisiune informativă a zilei, *Teledinutul*, are de acum înainte *de facto* nu rolul de a informa, ci pe acela de a transmite o trăire care să sugereze această „substanță adezivă“ care leagă poporul muncitor de personalitatea Creatorului:

Locul principal în emisiunile redacției de actualități îl ocupă, desigur, informația centrală, reflectarea activității conducerii de partid și de stat (...). Prezentarea sistematică a activității secretarului general al partidului este pentru noi toți o lecție „pe viu“ a contribuției de primă valoare la crearea celui tip de conducător necesar actualei etape și în perspectivă a societății noastre. Informația centrală este — sub toate aspectele — ceea ce dă cel mai mult omului societății noastre socialiste sentimentul participării la viața întregii colectivități.¹¹

Disertația lui Petre Popescu, unul dintre prezentatorii legendari ai *Teledinutului* — foarte apreciat de către crainica Delia Budeanu¹² — prezintă devenirea politică — dar, iată, și morală, — a programelor de televiziune românești de-a lungul anilor 1970, din perspectiva unui animator de emisiuni de

actualități. Vom insista de altfel asupra importanței eforturilor puse în slujba realizării utopiei mediatice a difuzării „trăirii“ ideologice. A insista pe trăire nu reprezintă nici un accident (în raport cu propaganda din țările blocului comunist), și nici reluarea identică a propagandei sovietice și sovietizante a anilor 1950. De altfel, televiziunile „de știri“ de astăzi nu funcționează altfel. Însă e mult mai simplu să atragi telespectatorul prin plasarea lui în poziție de judecător sau călău al puterii decât în aceea de supus al aceleiași puteri.

A învălui afectiv discursul ideologic, a transforma înjunctiunile ideologice în *sentiment*, este înainte de toate misiunea televiziunii, din momentul în care puterea și-a dat seama de virtuțile estetice ale acestui canal mediativ complex. Nimeni nu scapă de noile exigențe, dar nu este mai puțin adevărat că, cu cât limbajul televiziunii este mai eficient în termeni de manipulare psihologică, cu atât el se sustrage de la ceea ce i se impune de către propagandă. Trebuie remarcat faptul că toți redactorii de televiziune sunt obligați să respecte acest consens, de a „*da viață*“ politicii de partid. Nu doar Petre Popescu vorbește despre acest lucru, ci și o crainică foarte populară a TVR, Sanda Țăranu:

Încerc să fiu la curent cu principalele evenimente de ordin politic, social, economic, cultural-artistic. Viața noastră, realitatea noastră, e tumultuoasă, diversă, surprinzătoare și uneori derutantă. De aceea, noi, care lucrăm în televiziune și dorim să fim veșnic în actualitate, în miezul problemelor, trebuie să știm să discernem în spiritul filozofiei marxiste, în spiritul politicii partidului nostru, adevăratul puls al vieții, necesitatea fiecărui moment, și s-o slujim la rândul-ne la locul nostru de muncă.¹³

Ceea ce este cu adevărat remarcabil în acest text — și ceea ce face utopice exigențele de regularizare ale societății comuniste — este stabilirea unei ierarhii absolute între trăire și semnificație (interpretarea, reflexia trăirii) în interiorul unei dialectici imposibile. Adevărul trăirii nu trebuie căutat în manifestările trăirii, ci într-o structură care îi este exterioară și transcendentă: în sensul Istoriei, așa cum este indicat de „politica de partid“. Țelul televiziunii ca instituție de regularizare

a subiectivității, după criteriul adevărului trăirii, formulat mai înainte, nu se îndeplinește decât în punctul imposibil al coincidenței între sensibilitate și adevărul acestei sensibilități desemnat *a priori*.

Sunt momente în care interpretarea istorică nu se poate sprijini (numai) pe lecturi, în care ceea ce contează mai mult sunt dialogurile cu „supraviețuitorii” epocii, nu prin preluarea *ad litteram* a ceea ce spun ei, ci prin prezența lor, a felului în care vorbesc, a spațiului în care o fac... Sunt astfel de momente în care cercetătorul simte că are de îmbrăcat haina etnologului, pentru că din poziția care-i aparține nu poate aprecia judecățile celor care trăiau în acei ani. Poate de aceea, cel mai bun document „de epocă” este o emisiune de televiziune, cea care proiectează puncte de vedere, nu doar vederi ale unor locuri, nu doar reprezentări ale unor toposuri despre care ne închipuim că au o identitate fixă. Cuvintele sunt, de cele mai multe ori, transpuse în enunțuri devenite clișeu, ele nu vorbesc, cel mai adesea, în afara unui discurs cunoscut și nu pot spune altceva decât crede lumea că spun, decât printr-un efort imens al locutorului, dar și al interlocutorului. Abia acum ne dăm seama de justetea remarcii lui Roland Barthes care, în deschiderea primului său curs la Collège de France, în ianuarie 1977, declara enigmatic: „orice cuvânt (...) este fascist”. Fascist, în sens epistemic și moral. Discursul occidental cere numaidecât alegerea între un A și un B, între ele nu se află decât tăcere. Protagonistii unui moment istoric au fost ori „colaboratori” ori „eroi”. Avem această tendință de a ne matematiza percepțiile, de a ne separa judecățile: este tocmai ceea ce emisiunile social-educative pun în scenă de pe la mijlocul anilor 1970, după niște ani în care televiziunea promitea ruptura de „fascismul” verbului cazat mereu într-o tabără sau alta. De aceea, ne este foarte greu să înțelegem, pentru că ne este greu să traducem, cum arăta experiența televizionării la începutul anilor 1970. Critica socială exercitată de către emisiunile TVR era un lux la îndemâna dorinței generale de adevăr, a cărei satisfacere îndatorează societatea pe care o hrănește față de puterea care a făcut posibilă satisfacerea. Limbajul de lemn pe care Sanda Țăranu îl folosește în disertația sa ideologică din 1974 este recompensat de posibilitatea de a

critica, poate chiar în același limbaj, dispariția emisiunii ce purta numele de *Poșta TV*, unde se citeau scrisorile telespectatorilor la care Televiziunea alesese să răspundă. Desigur, acest limbaj fusese demult învățat, și întrebuintarea lui ținea de autocenzură, dar autocenzura trebuia compensată. Gestul critic corespundea celor două regimuri discursive publice încă active atunci: pe de o parte, discursul dorinței, al dorinței de repliere a eului asupra lui însuși și de expresie publică a lui, reprimat începând din 1948, și, pe de altă parte, cel politic, de a întări autoritatea celui care a făcut posibilă acțiunea dorinței, aceea a lui Nicolae Ceaușescu și a apropiaților săi, în curs de cimentare a „regimului Ceaușescu”¹⁴.

Or, nu există aici nici vinovați, nici inocenți până la capăt. Am greși dacă am crede că decizia de a continua sau a renunța la o muncă în condițiile în care trebuie să îți retezi discernământul profesional și moral este una perfect exterioară, care pune indivizii pe o scală de vinovăție gradată (gradată de cine?). Ceaușescu acționează la început ca om politic inteligent, care știe că are nevoie de legitimitate, iar societatea reacționează normal, împlinindu-și dorințele cu mijloacele oferite tocmai de cel care, astfel, devine legitim. În acest moment, televiziunea este locul unde cele două regimuri discursive care preiau răspunderea criticii sociale se întâlnesc și intră în concurență. Nu instituția televiziunii este instanța care decide posibilitatea și mijloacele pentru potolirea dorinței de critică socială, ci doar una care face posibil exercițiul unei astfel de critici. Cea care permite așa ceva este puterea, cu riscul, asumat sau nu, de a cădea ea însăși sub sabia acestui discurs critic. Riscul în cauză va fi însă repede evitat, din clipa în care, prin cultul personalității, motorul ei transcende lumea „criticabilă”. Dar evitarea nu înseamnă eliminarea: cu cât Ceaușescu „scapă” de răspunderea disfuncțiilor regimului, cu atât el este încărcat, de societate, tocmai cu răspunderea pe care nu o recunoaște. Cei care au continuat să activeze în interiorul acestui regim n-au făcut altceva decât să se asigure că pasarea responsabilității este permanentă: de aceea, televiziunea a funcționat tot mai mult la comanda puterii, dar oamenii care îi asigurau funcționarea se considerau responsabili numai cu „partea tehnică”: regia era a altuia. Nu trebuie niciodată să abuzezi de

acestea din urmă, deoarece efectele sunt imprevizibile: dacă libertatea criticii ajunge la libertatea de a critica chiar fundamentul parțialității acestei libertăți, ce trece drept libertate va fi repede perceput ca o interdicție. Or, acest preț nu poate fi plătit de nicio societate centralizată. De aici începe deci adevărata cenzură.

3. Emisiunile sociale în reconversie profesională. Dezbateri despre televiziune la începutul anilor 1970

În ceea ce privește noțiunea de lozincă, să știți că eu în noțiuni cred. Noi suntem de vină când am înțeles greșit, când am confundat simbolurile cu anumite fenomene urâte care s-au acoperit cu lozinci.¹

Vom reveni puțin înainte de 1973, pentru a putea formula din altă perspectivă schimbarea majoră care are loc de atunci, de la o televiziune aflată mai ales în serviciul telespectatorului, la o portavoce a puterii. Va fi vorba despre un unghi de vedere a acestei treceri care, ca de obicei când libertatea e înlocuită cu constrângerea, rămâne mort. Modul de a-l face vizibil depinde de un decupaj și de un montaj, al nostru: dezbaterile despre televiziune care au loc de la sfârșitul anilor 1960 sunt foarte repede înlocuite cu comandamente ideologice și politice în care Televiziunea, ca orice altă instituție de stat, primește un simplu rol de executant. Astfel, nu doar etapele discursului puterii au importanța lor, ci și felul în care discursuri publice a căror sursă nu este politicul sunt înlocuite cu discurs politic.

Cu ce se ocupă o anchetă de televiziune? Ce ar trebui ea să facă, potrivit obiectivelor unei presei în același timp socialiste și naționale? Care sunt efectele căutate? La sfârșitul anilor 1960, structura programelor televiziunii românești dă seama de misiunea publică pe care dorea să o îndeplinească. Această misiune publică are drept principii punctele cele mai importante ale unei instituții media ideale, din punctul de vedere al obiectivului umanist pe care statele democratice europene i le

conferă în epocă: *a informa* („neutru“ și rațional, nu afectiv — deși această misiune era în mod constant zădărnicită de aura de sacralitate de care puterea comunistă nu se putea debarasa), *a cultiva* (conform unei idei de cultură care se definește prin exigență estetică, intelectuală și prin punerea în valoare a unui patrimoniu canonizat, european și românesc totodată), și de *a distra* (fără ca umorul propus de emisiunile „distractive“ să scadă cât de puțin noblețea morală a *ideii* de natură umană). Există, la sfârșitul anilor 1960, câteva dezbateri despre ceea ce „înseamnă o televiziune de calitate“, care să pună laolaltă părerile profesioniștilor și exigențele politico-morale ale regimului. Totuși, relaxarea regimului politic face ca delegarea sarcinilor instituționale să funcționeze de la sine în imaginarul social al epocii: ideea că politicul nu trebuie să comande întotdeauna într-o societate se impune și reușește să normalizeze discursul mediatic.

Prima dezbatere are loc abia în 1968, anul în care TVR se extinde prin programe, prin propriile capacități de producție, prin apariția Canalului 2. Este vorba despre o masă rotundă organizată de revista *Presa noastră* la sfârșit de an, publicată în primul număr din 1969. Vor participa la ea un vicepreședinte al Comitetului Radioteleviziunii (responsabilul cultural, Ioan Grigorescu), Tudor Vornicu, director de programe, cei mai importanți crainici de televiziune (Ecaterina Oproiu, starul jurnalistelor showbiz, redactor-șef al revistei *Cinema*, Felicia Antip și Alecu Popovici) și doi reprezentanți ai publicației organizatoare, Marian Sandu și Milena Comarnescu.

Nu există nicio mențiune explicită, politică sau ideologică, în rândurile care transcriu acest dialog... Principalele sale obiective sunt, pe de o parte, de a-i apropia pe jurnaliștii și pe profesioniștii televiziunii și pentru a ameliora serviciul de comunicare al televiziunii, iar pe de altă parte, de a contribui împreună la ameliorarea calității programelor. Astfel, Marian Sandu propune crearea unui „birou de presă“ care să „le faciliteze jurnaliștilor accesul în studiourile de televiziune“ pentru a asista la facerea spectacolelor (*making of*), iar Tudor Vornicu este cel care recunoaște că „la noi, telecrainicii sunt rău-priemiți de către televiziune“, căci „televiziunile din afară oferă cu trei săptămâni în avans un fel de preambul al programului

înaintea apariției programului tv pentru marele public, care la noi este destul de sărăcăcios în informație“. O propunere foarte importantă, și edificatoare pentru temele discursului mediatic din epocă, vine din partea Ecaterinei Oproiu:

Îndrăznesc să sugerez că s-ar putea ca, în cadrul programelor de televiziune, să apară o rubrică de autoanaliză, o rubrică unde televiziunea să facă din ea însăși un obiect al dezbaterii, și unde să discute cu cronicarii ei. Este o problemă care stă în inima oamenilor. Cred că telespectatorii ar fi interesați să asiste la acest schimb de opinii despre emisiunile pe care ei le cunosc, despre care și-au făcut deja o idee, și pe care ar dori în prezent să le confrunte (cu opiniile profesioniștilor) (...) Într-o astfel de rubrică văd locul unui dialog care ar putea fi destul de interesant: dialog între autorul unei emisiuni și critica emisiunii.²

În cursul aceleiași dezbateri, Felicia Antip propune, fără nicio legătură cu regimul politic în interiorul căruia această propunere e enunțată, să

se facă emisiuni de politică internațională. Noi nu am vorbit despre acest lucru. După ce m-am uitat la *Telejurnal* zi de zi, m-am întrebat dacă acest lucru a fost un accident sau o experiență care putea fi continuată. Eu fac parte, ca și Catrinel³, dintre cei care cred că este mai interesant să știi ce se petrece în lume. Toată lumea a fost fascinată de către experiența Apollo 8, deoarece a putut fi urmărită, etapă cu etapă, în timp ce ea se petrecea. Participam la ea în direct, ca la Olimpiada din Mexic.⁴

Astfel de emisiuni s-au realizat, pentru o perioadă, după care ele au fost restrânse la ilustrarea agendei politice fabricată de conducerea partidului, fiind vorba exclusiv de antagonismul Occident capitalist și decadent *versus* Lumea a treia săracă încurajată de țările comuniste progresiste. De-a lungul acestei dezbateri, Ioan Grigorescu redactează un extras scurt al noii grile de programe, așa cum urmau ele să arate în prima parte a anului 1969. În afară de profilul cultural al noului Canal 2, recepționat doar de 14% din populație (care operează o segregare între capitală și provincie), principalele genuri erau repartizate astfel în grila primăverii lui 1969:

Emisiuni de *actualitate politică*, difuzate între orele 19:00 și 20:00 — era singurul program unde comanda politică și cenzura erau importante, dar în epocă *Telejurnalul* avea o structură destul de bogată: politică și economie (aproximativ 60%), cultură (10%), sport (5-10%), meteo (5-10%) și fapte diverse (aproximativ 10%). De exemplu, pentru luna februarie 1973, când televiziunea avea deja o „orientare“ ideologică autoritară, partea culturii în *Telejurnal* a fost de 20%, și a faptului divers de 12,50%. Redacția „Actualități“ prevedea de asemenea două emisiuni, *Cadran* și *Săptămâna*, care, în weekend, reiau și aprofundează actualitatea națională și internațională.

Redacția de *emisiuni sociale* propune *Reflector*, al cărei prestigiu și, deci, controverse se prelungesc până în 1973, după care această emisiune, simbol al anilor de deschidere, se suspendă adesea, apoi se reia în formate mai puțin energice, *Transfocator* (magazin bimensual care include anchete și reportaje, din afară) și o emisiune intitulată *Opinia dumneavoastră* (care de altfel nu durează prea mult). Ceea ce avea să fie *Ancheta TV* (așa sau în versiunile *Anchetă socială*, sau *Ancheta T*) descinde din *Reflector*, dar urmează tot mai mult comandamentele politice.

Redacția economică realizează *Actualitatea economică*, reportaje și dezbateri „unde vor fi poftite cele mai marcante personalități ale vieții economice“.

Redacția de *emisiuni științifice* difuzează *Întrebări la care s-a răspuns și întrebări la care nu s-a răspuns încă* și *Teleuniversitatea*.

Departamentul de filme al Televiziunii realizează *Prim-plan* (a cărei audiență se situează undeva la 30% pentru 1972), o serie de portrete de personalități culturale și științifice române, și *Monografii contemporane*, „reportaj documentar care prezintă realizările principale ale fiecărei regiuni din țară“.

Filmele „artistice“: Televiziunea difuzează în jur de cinci-șase filme pe săptămână pe cele două canale, majoritatea sunt filme americane și apoi franțuzești (numărul celor din urmă crește în 1972, dar rămâne sub limita celor americane), în timp ce producția de filme românești se detașează (cinci în 1971 față de zece în 1972). Filmele englezești, rusești, italienești aveau să se difuzeze mai târziu, iar la epoca primelor succese ale Bollywood-ului încă nu se ajunsese. În fiecare miercuri, *Telecinemateca*

difuză un film care „primea trei stele în cataloagele de specialitate“.

Programele artistice sunt destul de bogate: în fiecare zi, era o astfel de emisiune, care începea la 20:00: *Gong* (luni), *Cronica artelor plastice* (marți), *Cronica muzicală* (miercuri), *Cronica cinematografică* (joi), *Marile muzee* (vineri), *Revista revistelor și Agenda artistică* (sâmbăta). O emisiune consacrată folosirii corecte a limbii, *Mult e dulce și frumoasă*, intra în program sâmbăta, în timp ce emisiunile literare (*Salonul literar* și *Lira*) așteaptă să fie reprogramate. De asemenea, existau și două emisiuni de muzică clasică (care-i face publicului cunoscuți pe marii compozitori și muzicieni români). Existau de asemenea și concerte transmise în direct.

Televiziunea transmite o piesă de teatru pe săptămână: premiera este duminică, pe al doilea canal, în timp ce reluarea este programată joia, pe primul canal. Se continuă difuzarea în direct a pieselor montate în teatrele românești.

Emisiuni utilitare: Sfatul medicului, în programul de sâmbătă, vor mai fi și altele, despre circulația rutieră, despre administrație, despre spațiul domestic.

Acum încep programele de *instrucție școlară: Teleșcoala* va oferi lecții integrate programelor oficiale de învățământ, lecții de limbi străine în cinci limbi. Din nefericire, aceste emisiuni sunt foarte puțin urmărite. Treptat, ele vor fi înlocuite de emisiuni educative și ideologice adresate elevilor, iar din programul propriu-zis de *Teleșcoală* vor rămâne doar lecțiile de limbi străine.

În final, *divertismentul*: magazinul de duminică după-amiaza, televarietățile de sâmbătă seara, o dată pe lună difuzate în direct, și alte două concursuri, *Între metronom și cronometru*, pe teme cultural-sportive, și *Steaua fără nume*, un fel de *X-Factor avant la lettre*, care va avea o viață lungă. Această primă dezbatere despre Televiziune reunește, în jurul unei instituții publice în plină ofensivă, două grupări de profesioniști: oamenii care fac televiziunea, inspirându-se din modelele occidentale, în epoca în care Oficiul de Studii și Sondaje nu publica doar studii și sondaje regulate despre audiențe, ci și traduceri de carte și articole despre televiziune, radio sau comunicațiile de masă publicate în toată lumea, și ziariști care asigură în

presa scrisă ecoul programelor de televiziune (cronici, avanspremiere, interviuri cu vedete: toate acestea constituie începutul unei industrii de showbiz care reunește filmul, teatrul și televiziunea, aceasta din urmă sintetizându-le pe primele două) la care mulți visau.

Orientarea politică a unei astfel de debateri se traduce prin câteva mici accente, sau mai bine spus printr-o serie de detalii esențiale, care vor fi evidente odată cu debaterile următoare, cu alți participanți. Pentru moment, nu există presiuni financiare care să conteze în aceste discuții. Calitatea vizată a acestor programe nu decurge dintr-o muncă de invenție prea îndrăzneată, dar nici dintr-un angajament politic al Televiziunii, ca și cum moderația în munca de creație ar fi fost garanția păstrării unei linii politice decente, dar discrete. Ideea lui Ioan Grigorescu este că televiziunea trebuie să apară ca un spectacol de nouă ore zilnice, după niște criterii estetice greu de stabilit (tocmai pentru că nu esteticul trebuie să primeze), dar care trebuie să contribuie la emanciparea sau la bunăstarea spectatorilor.

În această grilă de programe, există o pragmatică a genurilor pe care o putem defini astfel:

Teledjurnalul nu neglijează evenimentele politice interne, după o agendă prestabilită. Există de asemenea grija de a face mai bine cunoscute regiunile țării — așadar de a crea o solidaritate națională — însă nu e neglijat nici spectacolul lumii și actualitatea internațională.

Emisiunile sociale contribuie, pe de o parte, la denunțarea „absurdităților“ apărute în timpul procesului de instaurare a socialismului, pe de altă parte, contribuie la libera exprimare a opiniei publice și apoi la promovarea valorilor unei conduite sociale urbane. Ele pot fi grupate împreună cu emisiunile economice, în care regăsim aspectele mai tehnice ale vieții sociale, dar și primele ecouri largi ale propagandei economice ceaușiste. Sunt emisiunile ale căror impact social și politic este enorm în epocă, înainte de a fi înlăturat dreptul instituțiilor media de a observa și de a interpreta procesele sociale în curs. Cu siguranță, limita criticii la adresa slăbiciunilor sistemului era politică: nimeni nu putea să se îndoiască de legitimitatea regimului socialist, și nici să caute semnificațiile nonsensurilor — sau mai

bine a ambiguităților — discursului politic oficial. Emisiunile economice difuzau în mare măsură același mit: raportul între vechiul și noul regim. Însă nu era vorba despre o opoziție morală: era vorba despre români care și-au găsit propriul drum într-o istorie ostilă, și care erau acum unici stăpâni pe destinele lor. Antiteza morală nu se mai realizează acum între „oamenii”, poporul, înainte primitiv, acum evoluat, ci între puterea politică străină și puterea politică autohtonă de după 1945 și mai ales după 1965.

Emisiunile „utilitare” sunt și ele spații unde opinia publică se exprimă mai mult sau mai puțin liber, prin intermediul interviurilor luate în stradă despre subiecte legate de viața cotidiană a oamenilor. Ele rămân spații ale libertății de expresie în măsura în care nu pot fi anexate de agenda politică.

Tot ceea ce contează în materie de cultură — emisiunile tip dezbateri și spectacolele, filmele, la care am putea adăuga și varietățile — aparține culturii europene, clasice sau contemporane, spațiul respectiv nelăsându-se acaparat de showbizul american, aflat atunci în plin avânt. De exemplu, niciun mare grup rock la modă nu apare vreodată în emisiunile muzicale de televiziune din România, unde majoritatea vedetelor europene sunt prezente.

Un caz special, *Teleşcoala*, se remarcă prin orele de limbi străine, în cadrul cărora avem parte de scurte introduceri în culturile respective, majoritar occidentale (ordinea orelor introduse din 30 ianuarie 1968: marți-franceză, miercuri-engleză, joi-germană, vineri-rusă, sâmbătă-spaniolă).

În această perioadă, conceperea și ordinea programelor depindeau de sondajele făcute de către Oficiul de Studii și Sondaje, unde se măsurau audiența și indicele de satisfacție. Acest ultim parametru pare astăzi, având în vedere statisticile pe care am avut ocazia să le parcurg, să indice mai mult atitudinea narcisică⁵ a telespectatorilor decât măsura calității emisiunilor: cel mai „satisfăcător *Teledjurnal*” a fost, în ianuarie 1974, cel în care s-a vorbit despre „personalitatea lui Nicolae Ceaușescu în conștiința popoarelor”, dar nu acesta a fost cel mai vizionat *Teledjurnal* din săptămâna aflată sub observație.

Michael J. Robinson numește, în 1975, în cazul particular al Statelor Unite, adicția față de programele care provoacă

repulsie, „greața de televizor” care constă în eroziunea crescândă a interesului politic al oamenilor ce merge mână în mână cu apelul la televiziune pentru alimentarea cu informații politice⁶:

Sugerez că există acum o logică și datele care justifică o interpretare McLuhaniană [a efectului informației politice la televizor] — faptul că noi resimțim „o greață de televizor”, că îndoielile față de noi înșine și ostilitatea față de instituții ar fi mai puțin severe dacă nu ar exista imaginile pe care le primim prin mediul electronic și, mai specific, prin rețeaua media.⁷

Este ceea ce se produce începând cu momentul în care televiziunea renunță din ce în ce mai mult la statutul său de serviciu public în favoarea celui de serviciu ideologic și politic, cel puțin în faza inițială a ideologizării programelor, aceea în care cantitatea lor nu scade odată cu creșterea monotoniei. Cum să măsurăm, atunci, „indicele de satisfacție” în cazul emisiunilor de actualități, altfel decât ca semnul unei reverențe, al unui respect spontan și necugetat față de Putere? Mai târziu, această „greață de televizor” va îndepărta telespectatorii, fără ca „indicele de satisfacție” să mai aibă vreun cuvânt de spus. De altfel, aceste sondaje vor dispărea, și în orice caz, se pare că nimeni nu le mai dădea cu adevărat atenție după 1973-1974.

În 1969, la Congresul al X-lea, Ceaușescu prescrie Televiziunii Române o definiție care va face epocă, în contextul primei referiri oficiale la televiziune în forul suprem al partidului:

O anumită rămânere în urmă manifestă radioteleviziunea noastră atât în ce privește varietatea preocupărilor, cât și calitatea programelor; folosind cu mai multă pricepere mijloacele și posibilitățile specifice pe care le are, televiziunea — urmărită astăzi în România de milioane de cetățeni — trebuie să devină o tribună de dezbateri captivantă a problemelor economice, politice, sociale și etice care preocupă societatea noastră, o scenă de prim rang a celei mai valoroase arte și culturi naționale și universale, un instrument de masă pentru perfecționarea multilaterală a omului, pentru formarea conștiinței socialiste a tuturor cetățenilor patriei noastre.⁸

Adresarea e clară: scopul televiziunii nu trebuie să fie divertismentul, ci cultura în sensul ei german, de *Bildung*. Principalele probleme de dezbătut sunt cele economice, dar și cele etice (însă nu estetice). La urma urmei, televiziunii i se cere să formeze conștiința socialistă. Pornind de la sintagma „tribună captivantă”, în 1970 are loc o altă dezbateră importantă, politică de data aceasta — și singura ale cărei puncte de vedere au fost publicate în presa culturală centrală și apoi culese într-o carte de uz intern a Televiziunii — despre rolul televiziunii în societatea românească socialistă⁹. Este o dezbateră în care pozițiile nu mai erau egale: ideologii partidului și responsabili diverselor departamente din domeniul culturii, precum Dumitru Popescu și Bujor Sion, reiau criticile aduse televiziunii de Ceaușescu. Nimeni nu poate să le contrazică, însă la acea dată era încă posibilă schimbarea perspectivei, ceea ce nu ezită să facă Ecaterina Oproiu, în cele mai inteligente comentarii despre teledivertisment care se vor fi făcut în România socialistă:

(...) E bine să facem tot ce ne stă în putință ca programele să nu devină o arenă a frivolității. Din păcate însă, în această luptă cade nu numai frivolitatea. De multe ori jertfim și umorul (și mă întreb dacă facem bine), uneori jertfim și surâsul (și sigur nu facem bine). Frivolității trebuie să i se opună seriozitatea. Din păcate, uneori, noi îi opunem nu seriozitatea, ci spiritul posac și o gravitate plină de pretenții, dar goală de orice căldură umană. (...) Ecranul se împarte în două: programul din cadrul campaniei (auster, mai mult decât auster: posomorât) și programul oarecum din afara campaniei (mai voios, mai plin de imaginație). Ajungem astfel la situația nedorită de nimeni că ceea ce e strict necesar devine greu, uneori imposibil de digerat; iar ceea ce reprezintă superfluul devine de fapt hrana telespectatorului. (...) ¹⁰

Dacă dezbateră despre chestiuni publice cum este televiziunea este încă posibilă, trebuie să spunem că perspectivele diferite de cele ale lui Ceaușescu nu schimbă deciziile de la centru. Erorile în modul de a înțelege media audiovizuală remarcate de Ecaterina Oproiu îi aparțin în primul rând chiar lui Nicolae Ceaușescu. În 1970, când autoritatea lui era deja evidentă, iar premisele cultului personalității manifeste¹¹,

Radu Cosașu definește perfect, într-o cronică de televiziune publicată în 1967, „mijloacele specifice” televiziunii, care fac inoperantă exigența lui Ceaușescu:

Acasă, nu mai pot urmări idei rostite ca într-un amfiteatru de facultate, nu mai pot vedea și auzi oameni mișcându-se și vorbind *ca la teatru*, un text mi-e greu să-l mai aud citit, prezentatorul trebuie să mă privească în ochi, fiindcă-i cer să stăm de vorbă și el trebuie să găsească mijlocul de a mă captiva, doar privindu-mă în ochi și vorbind. (...) Retorica solemnă nu-i convine. Verva prea *stralucită* îl poate duce în mediocritatea de spirit, sobrietatea — la uscăciune (...). ¹²

Majoritatea discursurile inserate în cartea editată de către Oficiul de presă al Radioteleviziunii schimbă însă profund datele problemei. Cartea, apărută în 1972, conține, în primul rând, propunerile lui Ceaușescu referitoare la presă și radioteleviziune, mai apoi discursurile fondatoare ale noilor instituții create pentru administrarea programelor de radio și de televiziune.

Mai întâi, proiectele pentru a grupa criticii și profesioniștii de televiziune și pentru constituirea pe criterii sociologice a unor jurii de evaluare a programelor (anunț făcut de către revista *RadioTV*, nr. 49 din 1968) sunt înlocuite prin apariția bruscă a Consiliului Național al Radioteleviziunii, care alocă foarte mult spațiu de manevră deciziei politice a funcționării Televiziunii pe baza unei administrații „populare”. Acest organism, despre care am vorbit în prima parte a studiului, și mai apoi Consiliul Culturii și Educației Socialiste vor impune un curs diferit programelor de televiziune. În aprilie 1968, Ceaușescu afirma deja: „Prin lupta contra abuzurilor și practicilor străine care au avut loc în trecut, partidul nostru nu se destabilizează, ci din contră, își intensifică preocuparea pentru lupta ideologică.” ¹³

Puțini dintre responsabili instituțiilor culturale l-au luat în serios atunci, dar vorbele sale sunt consecința propriilor lui constatări: Ceaușescu conștientiza faptul că deschiderea culturală și cea a instituțiilor media avea tendința să neglijeze ideologia și politica și nu renunțase la un limbaj de lemn decât

pentru a-l înlocui la timpul oportun cu un altul. Pe de altă parte, nu putea acționa prea curând, deoarece televiziunea a intrat destul de târziu în viața cotidiană a oamenilor, mai ales la țară. Etapele recuceririi ideologice de partid a culturii media din România se succed repede începând cu 1969: august 1969, al X-lea Congres al Partidului, în momentul în care televiziunea este definită ca „o tribună a dezbaterilor captivante“, martie 1970, odată cu cea mai importantă dezbateri despre televiziune, deja limpede politizată (a Comisiei pentru Problemele de Învățământ, Știință, Cultură și Presă), unde profesioniștii lansează un avertisment celor care doreau să facă din televiziune o instituție de propagandă ideologică și politică explicită (a se vedea discursul excepțional al Ecaterinei Oproiu, care acuza printre altele pericolul de a lucra la Televiziune în funcție de agenda politică), martie 1971 (constituirea Consiliului Național și slăbirea puterii decizionale a profesioniștilor), iulie 1971 (pe când, în ciuda acestor avertismente, Ceaușescu pregătește o prezență sporită a muncitorilor pe micul ecran, difuzarea unor ficțiuni contemporane mobilizatoare și crearea unui repertoriu de cântece corale „patriotice“ pe modelul culturii staliniste). Ultima lovitură de forță o vor da, în 1976, primul Congres al Culturii și Educației Socialiste și Festivalul de masă „Cântarea României“.

Schimbările pe care le-au suferit programele de televiziune în timpul acestor ani pot fi rezumate prin două discursuri, care au avut loc amândouă în 1969: primul este critic, el acuză televiziunea de superficialitate și de faptul că-și administrează programele pe baza unei „concepții de estradă“ (Dumitru Popescu¹⁴), burgheză, care va fi moștenirea oferită de vechiul regim de dinainte de Ceaușescu, de a fi doar un „magazin ilustrat“ (reproșul lui Dumitru Popescu făcut Televiziunii la Congresul X), al doilea îi încredințează Televiziunii misiunea de a deveni o tribună de dezbateri, de a-și pune puterea în serviciul transformării conștiințelor. Se cere televiziunii să insuflă „viață“ emisiunilor care prezintă realizările socialismului, viața nouă a oamenilor, figura noului erou comunist (Făt-Frumos-ul timpurilor socialiste), și să combată „unul dintre cei mai mari dușmani ai noului spirit — obiceiul“¹⁵. „Televiziunea trebuie să fie

un instrument de transformare socială“, adaugă ideologul, fără să realizeze nici el miza televiziunii, și anume transformarea socială inconștientă pe care o produce, înlocuind un set de obiceiuri cu altele la fel de înrădăcinate în spatele conștiinței. Este neglijată autoreferențialitatea televiziunii (dimensiunea pe care o tematizează abia primul canal privat major din România postcomunistă, PRO TV, în 1995, în sloganul „Ești pe PRO TV“), căreia i se cere să realizeze diferența între „idee“ și „cuvânt“ în favoarea primeia (aceeași exigență i se impune presei, expresie a unei concepții romantice despre limbaj, pentru care media ar trebui să ajungă la înălțimea la care filosofia romantică credea că ajunsese poezia). Omul căruia i se adresează televiziunea este de altfel văzut ca „sentimental“. El reacționează la stimuli emoționali care trebuie să propage umanismul, valorile morale socialiste, care trebuie să genereze o emoție etică și în același timp ideologică înrăuritoare asupra constituirii conștiinței socialiste.

În acest context ideologic se impune la televiziune *Ancheta TV*. În absența unei cercetări despre sursele sensibilității culturii de masă în România socialistă a lui Ceaușescu, ar trebui stabilit de comun acord că televiziunea a reprezentat sursa ei cea mai importantă până spre sfârșitul anilor 1970 când, în ciuda rigidității sistemului, contactele mediatice transnaționale se multiplică. Căci televiziunea românească nu încetează să fie, până în 1984-1985, sursa unui spectacol cultural. Unul din ce în ce mai îmbătrânit, ceea ce nu vrea să zică neapărat fără valoare, din contră chiar, dacă cădem de acord asupra definirii clasice a valorii: un obiect a cărui excelență este recunoscută de marile instanțe culturale ale lumii (occidentale). Pe de altă parte, televiziunea este o furnizoare de sensibilitate tocmai prin emisiunile sale sociale, educative, de divertisment și prin anumite ficțiuni cinematografice pe care le difuzează. Dacă o emisiune ca *Reflector* se străduiește să difuzeze un ethos pe care am putea să-l așezăm lângă sentimentele predominant „negative“ sau minore (dorința de revanșă, exacerbarea neîncrederii în autoritățile administrative, curiozitate), *Ancheta TV*, difuzată în același timp cu *Reflector*, dar mai ales după ce acesta

dispare din ce în ce mai mult din peisaj, proiectează o lumină afectivă diferită despre realitate:

Ancheta poate fi formată dintr-un interviu și interviul poate reprezenta o întreagă anchetă. (Deși mă ocup de acest gen, detest titlul pentru faptul că ancheta publicistică nu are nimic în comun cu cea juridică. Ea este un foraj sufletesc în care folosești diamante de cea mai bună calitate.)¹⁶

Punerea în valoare a „omului sentimental“ se joacă pe două planuri, însă efectele acestei prese afective în România încă rămân actuale (se vădese în parte în emisiunile din *prime-time* de la Antena 3, de pildă, dar și, altfel, în ciclul *România te iubesc* de la PRO TV). Mai întâi este vorba despre planul autenticității, al trăirii, unde se așază emisiunile care, în anii 1960, extrag și promovează figura „anonimului“. „Și haideți să nu împărțim cu atâta siguranță clipele vieții noastre în majore și minore. Major și minor față de ce?“¹⁷ scrie Alexandru Stark, care știe însă că minorul și majorul au deja un contur stabilit „de sus“, de care e imposibil să nu se țină cont în procesul „forajului sufletesc“ efectuat. Miza realizatorului de emisiune este să știe să intre în „sufletul“ personajelor sale, dar nu în orice suflet ci, evident, doar în cel al celor care „au suflet“. Această abordare prezintă marele avantaj de a se mula, la nevoie, pe exigențele venite din câmpul politic, potrivit cărora televiziunea trebuie să prezinte viața unei noi societăți, a unei noi conștiințe, a unui tip diferit de erou — un erou a cărui viață a reușit să împace normalul cu extraordinarul în orizontul realizării unui „vis de aur“ istoric. De fapt, este aceeași paradigmă afectivă a ethosului emisiunilor sociale care încearcă să împace capra exigențelor profesionale cu varza misiunilor ideologice supradeterminante.

Este mai mult rolul reporterului de a transmite un mesaj afectiv — și în final moral —, rol care se va schimba între finalul anilor 1960 și perioada următoare: ca martor cvasineutru, reporterul devine de-acum judecătorul, aspru sau milos, adesea fără a recurge la verb, ci doar la mimică, ton, imagine: privirea, gesturile, tăcerile și povara lor, obiectele care au fost alese pentru filmare și, în ultimul rând, maniera de a pune întrebările

îl scot din rolul observatorului și-l introduc în cel al comunistului angajat.

Însă ceea ce această paradigmă — sentimentală — a anchetei lasă complet deoparte, înadins fără îndoială, este dimensiunea politică proprie presei: rolul său de a căuta adevărul dincolo de fețele oamenilor și de reacțiile lor imediate, aptitudinea de a face și de a desface un „caz“. Presa de televiziune nu-și mai este sieși regulator. Televiziunea română nu își va reveni niciodată, nici după 1990, din starea de subordonat al unei voințe superioare de punere în scenă.

Fantasma „realului“ pe care televiziunea ar trebui să-l culeagă cum culege albina polenul din floare apare într-o expresie stilizată la același Dumitru Popescu. Critica pe care o aduce lipsei de autenticitate a emisiunilor provine din credința în realitatea fantasmei unui real socialist (mai subtilă, desigur, dar și diferită, pentru că este altfel motivată, decât cea seacă și cazonă din capul șefului său):

O a doua carență gravă a emisiunilor sociale este că nu reușesc să transplanteze pe ecran viața, așa cum palpită în colectivele de muncă, în casele oamenilor, pe stradă — viața autentică, în stare pură, naturală. (...) Există o tendință cosmetică, o plăcere ciudată de a pune puțin fard chiar acolo unde există naturalețe grațioasă și proaspătă. Extragerea unui agramatism, față de care sunt foarte circumspecți redactorii, poate ofili o imagine, poate tăia nervul unei idei.¹⁸

De aceea, asemenea detalii pot surprinde în discursul unuia dintre principalii piloni ai cultului personalității lui Ceaușescu. Oricum, puținii activiști care înțelegeau mizele televiziunii știau că misiunea sa ideologică nu putea fi îndeplinită decât dacă „ideea“ era dramatizată și dizolvată în imagine și în ficțiune. Știau că „ideea“ nu trebuie să fie niciodată explicită¹⁹, dar că, în lipsa discursului verbal sau corporal al realizatorului ori al „martorilor“ bine aleși, imaginea nu va reuși niciodată să fie conținută de „idee“. Dumitru Popescu recunoaște cu siguranță valoarea estetică a „agramatismului“, a spontaneității expresiei în fond, dar nu pune în discuție ierarhia axiomatică a ideii și a expresiei. Subordonarea expresiei

față de idee face ca realizatorii de emisiuni sociale să fie mereu amenințați de umbra forței expresiei care poate degrada ideea exprimată.

După 1972, emisiunile de critică socială se transformă într-un spațiu al demonstrației unei teze care se ilustrează în mii de versiuni (reductibile la câteva tipuri, asupra cărora vom reveni): modificând „trăirile” sociale, televiziunea va putea să atingă obiectivele conducerii partidului comunist, prin urmare, propriile sale obiective. Ceea ce se întâmplă cu programele de televiziune în această perioadă este subordonarea lor unui proiect de transformare netă, bruscă, a realității pe care până atunci trebuiseră să o capteze, să o decupeze și să o redea — cu grija propriei decențe a unui regim socialist. Calculul politic al regimului — mai mult sau mai puțin implicit — a fost: nicio transformare fără un proiect, și niciun proiect fără voința de a modifica cursul natural, lent, al societății, după dispariția terorii staliniste. Cum spunea și Mihai Beniuc, cu ocazia primei ediții a unei noi serii a emisiunii *Revista Literară TV* (realizată de Cornelia Rădulescu), de acum înainte există în România „un nou om, cu un suflet diferit de cel de dinaintea lui 1945”, pe care nu vom ști să-l regăsim, în literatură, la cinema, în televiziune, decât prin „plonjarea în societatea contemporană”²⁰. Însă este de ajuns să privim o emisiune aniversară anterioară, din anul 1971 (difuzată în serie, începând cu 28 aprilie, deci înainte de „Tezele din iulie” ale lui Ceaușescu), *În această țară, comuniștii* (realizată de Eugen Mandric²¹), pentru a remarca de îndată că ceea ce este considerat a fi contemporan nu ține de 1945, ci de 1965, începând de la Congresul al IX-lea al PCR, când Nicolae Ceaușescu devine primul secretar al Comitetului Central al partidului. Înainte, existase o „perioadă de suspiciune generalizată”²². Suspiciunea nu este pusă explicit în seama regimului Gheorghiu-Dej care, de altfel, nici nu este numit, dar referința e limpede. Se pare că între 23 august 1944 și iunie 1965, în România, domnește un timp vid: ca și cum lupta ar fi fost câștigată, dar oamenii nu s-ar fi decis să proclame victoria înainte de 1965. Căci „omul nou” nu apare decât începând cu 1965, legându-se astfel de un trecut aproape mitic, început în preistorie și care ia sfârșit în 1877, odată cu

independența Valahiei și Moldovei. Astfel, în această poveste, modernitatea coincide cu perioada ulterioară anului 1965. În România, modernitatea este, din punct de vedere cultural, dar mai ales moral (tot ceea ce nu este material trece în mod automat în registrul moral), o epocă abia inaugurată, care se desfășoară „sub ochii noștri”. Transformările pe care ea le induce astfel „realității” sunt, în mod logic, imense și rapide.

În acest punct al istoriei naționale se stabilește, retroactiv, o ierarhie între realitatea materială și cea morală, la nivel colectiv și individual, pe care o impun reprezentările și discursul emisiunilor sociale ale televiziunii. La nivel colectiv, realitatea materială cunoaște schimbări remarcabile: este vorba despre „realizările” epocii, care încă nu cunoaște apelativul „de aur”, industriale în marea lor majoritate, publice în același timp (locuințele) și imediat instituționale (acestea vor sufoca puțin câte puțin realitatea socială oficială, mai mult decât vor distruge fabricile, uzinele, hidrocentralele, canalele, imobilele natura pe care au înlocuit-o). În schimb, la nivel individual, în 1971 — tot Eugen Mandric este cel care afirmă că — nivelul de viață al oamenilor a atins o „modestie demnă”, nivel pe care anii următori nu-l vor depăși și cu care morala socialistă e într-un totu mulțumită (vom vedea în curând de ce). Demnitatea, calitate morală, nu se poate evidenția decât în condiții materiale modeste, altminteri raportul amenință să se inverseze, căci bogăția materială e întotdeauna imorală.

„Modestia demnă” a anului 1971 devine, numită într-o emisiune de televiziune, o împlinire. De-acum, progresul material trebuie încetinit pentru a nu da apă la moară individualismului. În acest sens, e simptomatică apariția unei adolescente care refuză școala și, odată cu ea, valorile societății socialiste, îmbrăcată într-un tricou cu imprimeu reprezentând un pachet de țigări Marlboro, într-o *Anchetă TV* despre consecințele neglijenței în educația copiilor²³.

Ceea ce am numit aici „realitatea morală” (parte a discursului Puterii) era pe punctul de a se fărâmița la sfârșitul anilor 1960, grație (sau din cauza) ameliorării nivelului de viață materială — inevitabilă este deci propagarea unui discurs moralizator care să încetinească acest proces de atomizare,

pentru a prezerva resursele mentale de care „construcția socialismului” are nevoie. De acum înainte, anchetele sociale vor avea rolul de a integra viața morală a indivizilor în normativitatea enunțată de Putere, iar prezența „opiniei publice” și a copilului în aceste emisiuni va căpăta o nouă importanță. Dacă opinia publică actualizează mereu o dorință care o depășește, copilul încă nu face parte din prezent — pe care urmează să-l transforme — ci din viitorul propus de Putere: discursul său nu este audibil *pentru moment*, însă vocea sa se detașează în acest *eschaton* de realizat, cu vorbe împrumutate. Astfel, ancheta de televiziune, în calitatea ei de emisiune complexă și cu mize morale majore, se adresează mai puțin nevoii de cunoaștere a telespectatorului — în fond, ea nu se adresează niciuneia dintre nevoile sale — și mai mult conștiinței sale individuale ca realitate morală alienată din cauza „individualismului” ei funciar, reminiscență a unei etape istorice anterioare, cea burgheză. Pentru a o orienta către noile valori eficiente — cum ar fi absolutul colectivului, al muncii, al statului, al științei ca unic discurs obiectiv, deci adevărat — ancheta trebuie să pună în scenă infernul la care conduce non-absolutizarea tuturor acestor valori.

O fisură intervine la un nivel dublu, după 1969, când agenda politică influențează din ce în ce mai mult poziționarea emisiunilor în programul tv și în orizontul de așteptare al telespectatorilor. Pentru a o scoate în evidență, vom relua o parte dintr-un articol pe care Roland Barthes l-a publicat în *Le Nouvel Observateur*, în 1964, sub titlul „Retorica imaginii”²⁴. Fidel teoriei sale expuse la sfârșitul *Mitologiilor* (1957), semio- logul reia, vorbind despre publicitate, care asociază imaginea și textul, ideea limbajului conotat, secund, explicat după binomul *semnificant* (textul și imaginea „brute”) — *semnificat* („mesajul” textului și al imaginii) al cărui rezultat este „mitul” (ceea ce noi cunoaștem azi sub numele de „mesaj subliminal”, întotdeauna marcat de ideologie în așa fel încât explicitul este mereu dezvăluit sub o aparență „naturală”). Dacă în *Mitologii* era vorba despre o analiză pur lingvistică, intervenția imaginii în acest joc al naturalizării schimbă datele: pentru că o imagine pură, dezgolită de text, rămâne aproape întotdeauna ambiguă

din perspectiva ideologiei pe care o utilizează. Căci, în publicitate, nu există niciodată o imagine fără text (mai mult, de la digitalizarea imaginilor, nu mai există deloc imagine „naturală”, de exemplu o fotografie — care să nu fie parțial modificată digital; acestea, la rândul lor, sunt un limbaj secund). Este momentul pe care Barthes îl consideră potrivit pentru a avertiza despre eroarea care îi face pe mulți să desemneze „civilizația” noastră ca „civilizație a imaginii”, în funcție de importanța legendei imaginii respective și a comentariului care atribuie imaginile publice unui anumit discurs²⁵. Barthes găsește două funcții ale mesajului lingvistic în raport cu cel iconic: de ancoraj și de releu. Cea de-a doua aparține mai curând unei opere culturale, ca de exemplu filmul, care rulează imagini și cuvinte într-un parcurs diegetic. În schimb, prima „definește” imaginea:

Textul îndrumă lectorul printre semnificațiile imaginii, îl face să le evite pe unele și să le primească pe altele; prin intermediul unui dispatching subtil, îl ghidează de la distanță către un sens ales dinainte (...) ancorajul este un control, el deține o responsabilitate, față de puterea proiectivă a figurilor, despre uzul mesajului, în raport cu libertatea semnificațiilor imaginii, textul are o valoare represivă, și îl înțelegem pentru că la nivelul lui se întrepătrund morala și ideologia unei societăți.²⁶

Când avem în fața ochilor o listă de emisiuni redactate după o înlanțuire orară, titlul este cel care ne dă o idee despre ce urmează să vedem, un orizont de așteptare cu privire la un conținut de imagini și de cuvinte. Însă, adesea, titlul este o metaforă, și doar privind, urmărind emisiunea care se difuzează în mod regulat, titlul va ajunge să facă de îndată trimitere la un conținut, în timp ce metafora inițială va fi lexicalizată, cum spun lingviștii. Un titlu precum *Telejurnal* anunță simplu un „jurnal televizat” al evenimentelor de interes public. De altfel, este normal ca într-un regim comunist politica să domine diferitele domenii de realitate publică — este deci natural ca un *Telejurnal* al televiziunii în România să consacre politicului partea cea mai importantă²⁷. Alte titluri precum *Reflector* sau, de exemplu, *Sociorama* (emisiune de dezbateri și de analize

teoretico-politice care debutează în 1974) sunt mai mult sau mai puțin metaforice (prima) sau neutre (a doua).

Fisura intervine în discursul public și în utilizarea unui limbaj oficial, de îndată ce valoarea textului pe care Barthes o numea „represivă” tinde să capete importanță tot mai mare. Începând cu 1971, *Telejurnalul* are, în programul publicat, subtitluri „mobilizatoare”: lectura acestui nume, *Telejurnal*, urmează să fie orientată încă înainte de vizionarea emisiunii, prin lectură. Este momentul în care imaginile și legendele care le însoțesc devin insuficiente și încep să fie încărcate, supracodate de text. Nu trebuie doar să te limitezi la un jurnal televizat, ci la un jurnal televizat care prezintă o ierarhie de secvențe al cărei vârf focalizează (sau creează) evenimentele legate de subtitlul-slogan. De exemplu, începând cu noiembrie 1971, subtitlul *Telejurnalului* va fi „Cincinalul în acțiune”, ceea ce leagă o emisiune de știri de o propagandă altădată limitată la un anume spațiu mediatic de desfășurare. Pe de altă parte, *Reflectorul* va refuza o astfel de asignare și va suferi de pe urma acestui lucru. *Reflectorul*, alături de foarte puține alte emisiuni (*Telesciclopedia*, de pildă), nu se va lăsa acaparat de discursul verbal, și de aceea va fi scos din program mai des, mai mult timp, până la dispariția totală. Va fi una dintre rarele emisiuni al cărei titlu își păstrează *corelatul* său televizual inițial, care se va fi solidificat și încrustat în imaginarul spectatorilor. În schimb, *Sociorama*, emisiune care apare târziu, pe când noile coordonate ideologice ale programelor deveniseră explicite, va avea întotdeauna subtitluri care vor stabili direcția și intenția a ceea ce va fi oferit spre vizionare și spre ascultare. În fața acestei confiscări generalizate a discursului public, ruptura se produce în locul unde autoritățile politice și ideologice ale țării cred de cuviință să instaleze jaloanele univocității. De ce? Deoarece, în fond, acestea nu fac decât să semnifice constrângerea, dincolo de ceea ce se presupune că semnifică în mod explicit. Cu cât aceste puncte de reper se înrădăcinează în comentariile care deschid emisiunile și în prezentarea lor în revista *RadioTV*, cu atât distanța față de ceea ce emisiunea oferă spre vizionare se mărește (căci imaginea spune întotdeauna mai mult decât ceea ce este obligată să spună), până

ce, cu timpul, „conținutul” va trebui urmărit cadru cu cadru, dar și cuvânt cu cuvânt, pentru a le putea separa pe primele de ultimele.

Culoarea și transmisiunile sportive internaționale

Exemplele televiziunii în culori și al transmisiunilor sportive internaționale ne arată foarte clar zgârcenia regimului Ceaușescu. Televiziunea română avea să aștepte data de 23 august 1983 pentru a introduce culorile în anumite transmisii televizate, în condițiile în care aceasta era deja o realitate tehnică a tuturor televiziunilor din țările din Est (cu excepția Albaniei), mai ales că însăși TVR prevedea, în 1973, generalizarea transmisiilor în culori pentru anul 1980. Dacă în 1967, România fusese prima țară socialistă, după URSS, care începuse construcția noului „Telecentru”, în 1983 ea va fi ultima care va permite recepționarea programelor în culori. Un alt exemplu de zgârcenie care face din TVR oia neagră a Organizației Internaționale a Radioteleviziunii (OIRT), compusă din radioteleviziunile din țările socialiste (plus Vietnam, Mongolia, Cuba și Egipt), este cumpărarea drepturilor de transmitere a JO de la Montreal. În 1976, Televiziunea Română trebuie să plătească, pentru difuzarea transmisiilor sportive difuzate de rețeaua OIRT, 347 000 dolari. Cornel Burtică, secretar cu Propaganda la Comitetul Central al Partidului, îl roagă pe Nicolae Ceaușescu să-și dea acordul pentru ca TVR să poată realiza aceste transmisii, printr-o scrisoare în care dezvoltă o întreagă strategie de persuasiune: că Televiziunea Română ar fi încercat să negocieze o sumă mai mică fără niciun rezultat (deși această sumă este în realitate identică cu cea plătită de televiziunea maghiară, pentru o populație mult mai mică, și este mai mare doar față de cea care-i revenea Bulgariei); că celelalte televiziuni, membre ale OIRT, ar fi plătit deja suma integrală care le revenea, precum și pe cea care îi revenea României și că nu ar fi elegant ca România să nu-și achite datoria; la final, adaugă Burtică, nedifuzarea Jocurilor Olimpice ar avea consecințe supărătoare pentru românii care locuiesc în zonele de graniță cu țările în care televiziunea avea să difuzeze transmisiile, fiindcă aceștia vor orienta antenele pentru a capta programele altor televiziuni, în detrimentul TVR. Ceaușescu acceptă, însă ultimul argument expus de Burtică va fi insuficient

câțiva ani mai târziu, în 1986, când TVR nu va mai difuza Cupa Mondială de Fotbal din Mexic.

4. Televiziunea, între medierea trăirilor și medierea semnificațiilor

După 1973, televiziunea din România devine acea componentă a propagandei căreia i se cere mai mult decât oricărei alteia să producă și să difuzeze o anumită *trăire ideologică*, univocă, în timp ce emisiunile ei nu ajung niciodată la un numitor comun în ceea ce privește racordul dintre discursul verbal și cel al imaginilor. Mesajele lor ar putea fi repartizate după două ipoteze: ori trăirea pe care ele o descriu este alta decât cea „corectă”, premeditată, ori ele nu ajung niciodată să suscite niciun fel de trăire, deși comentariile care însoțesc imaginile sau titlul emisiunii încearcă să o creeze și să o suscite. Astfel, regăsim aici un partaj teoretic, pe care este bine să-l menționăm în scopul de a vedea cum televiziunea supraviețuiește, și apoi sucombă în fața tentativelor de anexare ideologică a căror pradă este. Le supraviețuiește acestora deoarece consumă foarte repede mesajele ideologice sau comerciale pe care le filtrează, și sucombă în absența creativității. Televiziunea nu se poate plia pe exigențele ideologiei militante și explicite care e ideologia socialistă în faza sa națională, în România. N-o poate face pentru că nu poate aduce la un numitor comun sinteza dintre limbajul imaginii și limbajul verbal. Anii 1970 sunt cei în care Puterea realizează imposibilitatea controlului ideologic exercitat prin imaginea cinetică și încearcă, în pofida evoluției mediilor tehnologice, să reinstaureze supremația presei scrise asupra audiovizualului. Nu altfel se explică faptul că, în ultimii ani de dictatură, realizatorii de emisiuni de propagandă erau nevoiți să recite articole luate din *Scînteia* sau *Era socialistă* pentru a cadra imaginile în emisiuni de o redundanță excepțională. Cum ar fi putut supraviețui, în acești ani, cronica de televiziune, din moment ce televiziunea însăși apela la ziar pentru a se putea propaga?

Înainte de al Doilea Război Mondial, tânărul Emil Cioran scria:

Hitleriștii au înțeles foarte bine că nu-și puteau cristaliza situația decât convertindu-și ideile în platitudini și evidențe. Lenin deja își dăduse seama că nu putea cuceri masele decât prin repetarea exasperantă a aceluiași lucru, până ce o idee devine organică și, astfel, se sustrage spiritului critic.¹

Acum știm: nu numai că partidele comuniste au fost mașini publicitare, dar trebuie să acceptăm fără amendamente legătura dintre propaganda ideologică a regimurilor totalitare și propaganda economică a regimurilor capitaliste (cu diferența esențială: în timp ce primii fac eforturi de a raționaliza dorința prin subordonarea sa la o gândire generală și colectivă, cei din urmă au știut să intensifice dorința sub masca „eliberării” ei, cu riscul de a abandona orice grijă de prevenire a efectelor ei, sub pretextul că în felul acesta permit exercițiul „liberului-arbitru”). Însă, deja după 1968, propaganda ideologică nu mai putea să reușească agitând aceleași simboluri boțite ale secolului al XIX-lea: mediile de masă trebuiau să-și schimbe mesajul. Vom reveni asupra acestei idei care pare esențială: dacă ziarele politice de altădată erau concepute ca organe de propagandă, televiziunea din epoca penuriei și a creșterii este în primul rând un loc al divertismentului, o furnizoare de imagine și mai puțin de argumente. Încă de la nașterea sa, televiziunea este un obiect al plăcerii, căci se rupe de tradiția retorică a discursului, scris și oral.

Deja în 1972, în primul număr al revistei de uz restrâns *Studii de teoria radioului și televiziunii*², Jozef Kadziński, directorul Oficiului de Cercetare a Opiniei Publice și de Studiere a Emisiunilor Radioteleviziunii poloneze, scria:

Principiile generale teoretice și metodologice ale cercetării opiniei publice și propagandei, care se află la baza activității Oficiului de Cercetare a Opiniei Publice și de Studiere a Emisiunilor, își au originea în tradiția leninistă.³

Însă studiul polonez, tradus în română cu ajutorul profesioniștilor Radioteleviziunii, este prea onest pentru a nu insera, deși fără comentarii, două manifestări ale contradicției esențiale care prezidă funcționarea televiziunii (și a celorlalte media) într-un regim cultural de factură politică: televiziunea suscită telespectatorilor dorința de a urmări mai multe filme, seriale, emisiuni distractive și reprezentații teatrale — adică mai multe ficțiuni, inducând dorința de a poseda mai multe spații de evaziune —, dorință al cărei efect nu poate fi acela de a întări presupusa „conștiință socialistă”⁴. Dacă „viața” pe care poetul Adrian Păunescu s-a angajat să o promoveze la televizor rezultă din contactul spiritului cu o creștere a *cantității de nouă realitate materială* (producția industrială, construcțiile), telespectatorul nu o poate simți: el vrea „viața” altfel, cealaltă viață, irealul, și nimeni nu va putea înlocui acest obiect al dorinței.

Rezultatul cel mai interesant al anchetelor care documentează articolul din care am citat rezidă în ierarhia dorințelor exprimate de telespectatorii polonezi față de orizontul anului 2000 (anchetă ce poartă titlul „Imaginea lumii în 2000”):

1. (88%) a avea mai mult timp liber
2. (81%) a fi mai atașat de mediul familial
3. (77%) mai puține divorțuri
4. (73%) reducerea decalajelor sociale
5. (72%) a avea mai multe posibilități de a lucra din punct de vedere intelectual⁵

Prima dorință exprimată este de mult internalizată prin funcționarea lumii capitaliste și nu are nicio valență emancipatoare: în zilele noastre toată lumea lucrează, în Occident, cu scopul unui „timp liber” din ce în ce mai iluzoriu. Intensitatea lui compensează astăzi reducerea extensiei. A avea mai mult timp liber este dorința unei societăți deja postmoderne, a unor indivizi lipsiți de angajamente, a căror singură grijă este aceea de a putea să se *dezvolte personal*, de a se ocupa de ei înșiși, ceea ce îi determină să muncească mai mult. Această expresie, „a avea mai mult timp liber”, trebuie citită mai mult în intensiunea ei, deoarece este vorba despre a potoli o dorință cu atât mai

ardentă cu cât timpul de acumulare crește și cu cât durata timpului de muncă crește. Niciun fel de conștiință socialistă nu vorbește în acest top 5 care structurează imaginea lumii în anul 2000, așa cum o doresc telespectatorii din 1972, cu excepția celui de-al patrulea punct, pe care societatea românească socialistă îl realizase deja: în 1979, raportul între salariul minim și cel maxim este de 1:5,5⁶. Dar în societatea de penurie care se instala atunci, nu banul este cel care domină, ci relațiile personale.

Regimul comunist se confruntă, în era creșterii economice și a modernizării societății, cu această contradicție majoră care nu suporta întârzierea unui răspuns strategic: dacă socialismul duce la o viață materială mai bună a fiecăruia, atunci tocmai ideologia care stă la baza acestui progres va fi dată uitării în favoarea calculelor care duc la profitul maxim. Ideologia progresului material e sortită să fie înecată de accelerarea dorinței de posesie pe care o exaltă, astfel că socialismul care duce la o viață materială bună nu se poate sfârși decât în capitalism. Pentru a-și împiedica propriul sfârșit, comunismul, preocupat de propria supraviețuire ideologică, va trebui să ducă o vastă campanie de *moralizare* și de *spiritualizare* a societății pentru a menține superioritatea ideii asupra obiectului ca obiect al dorinței. Și, în consecință, va trebui să facă în așa fel încât progresul moral să nu înceteze să fie singurul obiect al dorinței sociale. Or, eșecul acestui proiect nu poate fi evitat din cel puțin două motive: antinomia între conștiința de sine (garant al experienței ascezei) și dorința (inconștientă), întotdeauna activă, de o parte, și concurența cu lumea capitalistă, ale cărei *efecte psihologice* nu pot să nu se amestece în viața cotidiană a oamenilor din Est, din clipa în care media face imposibilă menținerea demarcației absolute între Est și Vest.

Propaganda politică la televiziune nu este nici o idee și nici o practică nouă în România comunistă: este inutil să facem apel la cartea lui Paulu Burton — care observă că societatea sovietică a alocat radioului o funcție mai bine focalizată decât cele pe care societățile capitalist-democratice i le-au alocat — pentru a constata un lucru evident: punerea instituțiilor media în serviciul întăririi regimului politic nu este ideea lui Ceaușescu și a ideologilor regimului său. Cu toate acestea, există o diferență

între propaganda sovietică și cea autohtonă, pe care nu pregetă să o observe de pildă Pierre Charpentier, ambasadorul Franței în România la timpul respectiv, cu ocazia festivităților de la 1 Mai 1948, la București⁷:

Când comparăm defilarea de la București cu „parada” din 1 Mai din Piața Roșie, cu ordinea impecabilă a trupelor, a cavaleriei și a armamentului sovietic, cu defilarea mulțimii compacte la Moscova, cu steaguri în frunte, suntem surprinși în același timp de spiritul de imitație și de eșecul lui, de contrastul dintre seriozitatea și entuziasmul dovedit de manifestațiile clasice rusești și exuberanța însorită și dezordinea mulțimii române (...). În ciuda copiei care se vrea conformă cu tot ceea ce se face în URSS, entuziasmul sintetic este, în ciuda tuturor mijloacelor desfășurate, dificil de creat în această țară individualistă marcată de spirit latin și de cultură franceză.

Această mărturie este cu atât mai prețioasă cu cât este vorba despre o observație pe care Nicolae Ceaușescu pare că o face el însuși după venirea sa la putere, având mereu ceva de reproșat aparatului de propagandă. Naționalismul regimului ceaușist — care prelungește o orientare ideologică pe care predecesorul său, Gheorghiu-Dej, o evidențiază la sfârșitul vieții — nu vizează doar realizarea unui vis de suveranitate propriu personalității sale. Este în primul rând o încercare de acimati-zare, de internalizare a unei identități românești. Vestea bună pentru regimul lui Ceaușescu este că societatea românească modernă nu are alte rădăcini, că miturile naționale de după 1848 nu avuseseră posibilitatea să fie cunoscute și îmbrățișate de toată lumea, în lipsa unei culturi de masă care să poată oferi fiecărui cetățean sentimentul de apartenență la o comunitate de sensibilitate. Instituțiile media, ale căror dezvoltare tehnică și difuziune socială au fost susținute de creșterea economică de după 1965, pot fi în sfârșit utilizate în vederea punerii la dispoziția imaginarului colectiv a unei identități colective și comunitare. Vestea rea era deja cunoscută: oricât de ciudat ar putea fi pentru un român — tentat să se ia în derâdere —, adevărul este că facem parte dintr-o țară „individualistă” care reacționează întotdeauna imprevizibil la propaganda politică.

Eforturile depuse de regimul Ceaușescu pentru a internaliza propaganda comunistă au două paliere. Primul, de natură poetică, constă în identificarea, selecția și activarea câtorva mituri apte să mobilizeze masele în cadrul unei identități naționale profunde, față de care fărâma de istorie „burgheză” a României (1866-1945) nu este decât un accident neplăcut venit să tulbure derularea constantă a unei conștiințe naționale⁸. Cel de-al doilea palier, politic, vizează exploatarea acestei poetici prin câteva proiecte grandioase, dintre care cel dominant este integrarea tuturor cetățenilor în ansamblul unei mase de muncitori mereu mai mare și mai bine calificată. Aceste obiective ale propagandei se definesc puțin câte puțin începând cu discursurile secretarului general al partidului în special după 1968 (afirmarea liniei suverane a României), 1969 (dezvăluirea dublei măsuri politice a regimului: deschidere către Occident în materie de politică externă și intensificarea totalitarismului intern⁹), 1971 (debut marcat de „revoluția culturală”), 1973 (debutul oficial al cultului personalității¹⁰), 1979 (al XII-lea Congres al PCR, după care Elena Ceaușescu administrează cu puteri depline învățământul, cercetarea, media și, în parte, cultura¹¹).

5. Televiziunea ca sinteză între trăire și ideologie

Prezența versus interpretarea

Propaganda prin televiziune nu putea fi tratată fără a ține cont deloc de natura televiziunii care emite și pune în circulație imagini care structurează în cele din urmă un imaginar colectiv. Înainte de a fi obligată să nu mai țină seama de aceste detalii incontornabile, televiziunea s-a străduit să „internalizeze” propaganda prin intermediul ficțiunii și a unor produse artistice în pas cu evoluția sensibilității urbane. Există două modalități de a descrie ceea ce noi am numit „internalizare” a propagandei. Prima este una semiologică și îi aparține lui Roland Barthes. Ea descrie o manipulare operată prin limbaj

și a fost numită, cu un termen ce îi aparține lui Marx, „naturalizare”. În cazul particular al studiului nostru, teoria „naturalizării” are inconvenientul de a descrie un fenomen universal și capilar, specific mai mult capitalismului mediatic care se dezvoltă în Occident după război. „Naturalizarea” vizează înainte de toate „consumatorul” — s-ar spune în zilele noastre — individual. Televiziunea recurge la două tactici de naturalizare: cea a „directului”, sau cea a autoreferențialității: promovându-se pe sine, televiziunea se afirmă „sincer” în calitate de produs, de construcție. Manifestarea acestei „conștiințe vinovate” nu e străină de TVR, în chiar anii ei romantici. O emisiune ca *Reflector* devine brand nu doar prin noutate, șarja critică, ci și prin tactici de autopromovare (ajunge să cităm această frază culeasă dintr-o ediție din 1969: „*Reflector* s-a făcut infractor, intrând în toiul nopții în depozitul dumneavoastră”¹). Din 1973 încolo, însă, TVR nu mai poate face enunțuri în nume propriu.

Există însă o a doua descriere a internalizării „ideilor”, prin manipularea afectelor, pe care o vom întrebuința schimbând totodată cadrul referențial în care apare: ea este fenomenologică și o botezăm „prezentificare”, împrumutând această noțiune de la Hans-Ulrich Gumbrecht. Nu e deloc vorba despre o „actualizare” sau de o „prezentificare” în raport cu trecutul (în sensul pe care Yves Citton îl dă „lecturii actualizante”²), ci de a lăsa să se manifeste o „prezență” înainte ca ea să devină obiect al conștiinței reflexive; înainte, altfel spus, ca prezența cu pricina să primească o semnificație prin care tocmai nucleul ei vital să se lase subordonat interpretării, adică să absenteze. Este vorba despre *Production of Presence. What meaning cannot convey*³ în care Gumbrecht propune o tipologie culturală binară: ar exista culturi ale „interpretării” sau ale „semnificației”, și culturi ale „prezenței”. Cu alte cuvinte, culturi ale mediului și culturi ale imediatului. Această teorie — dincolo de presupoziția sa axiologizantă (căci „trăirea” valorează aici mai mult decât „gândirea”) — poate fi aplicată în studiul programelor televiziunii în măsura în care televiziunea atrage telespectatorul tocmai prin promisiunea întâlnirii imediate cu „realul”. Această teorie pune într-o nouă lumină lectura programelor

și a emisiunilor de televiziune românești din anii 1970, în contextul mutațiilor ideologice și politice care au avut loc la acel moment dat. În primii ani de emisie, televiziunea română fascina pur și simplu, prin noutatea pe care o reprezenta ca „tehnologie”, ca să reluăm observația capitală făcută de Raymond Williams. Către sfârșitul anilor 1960, televiziunea devine din ce în ce mai mult o „formă” de umplut — i se cere mai mult decât să existe, i se cer performanțe, de vreme ce televizorul devenise un obiect cotidian, măcar pentru aceia care, din pozițiile lor de lideri de opinie sau politici, erau în măsură să îndrume evoluția televiziunii. Începând cu Congresul al X-lea al PCR și după discuțiile purtate ulterior despre valoarea ideologică a mediei, ideea unei noi „trăiri ideologice” prinde contur. De aici înainte, putem observa efortul continuu al propagandei politice de a dizolva discursul prescriptiv și disciplinar al ideologiei oficiale (asociat din ce în ce mai mult și foarte repede cu cel al lui Nicolae Ceaușescu personal) într-o „prezență” afectivă. Televiziunea — și în parte cinematografia — sunt îndemnate să recontextualizeze trecutul și să reprezinte prezentul conform unei narațiuni pe care o ilustrează câteva filme istorice al căror prestigiu este încă important (în special filmele lui Sergiu Nicolaescu) și cicluri de emisiuni realizate de redacțiile Social-Educativă și Culturală ale Televiziunii Române. Ambiția propagandei nu se limitează la etalarea realizărilor materiale — numeroase de altfel (industrializarea și construcția de locuințe și ansambluri arhitectonice, în primul rând) — ale noului regim, ci la impunerea concomitentă a unui nou ethos, a unei noi morale: televiziunea trebuie să ofere imaginea unei revoluții, pentru a răspunde proiectului așa-zis revoluționar al lui Ceaușescu însuși. Într-o ediție a emisiunii *Prim-plan* din 1980, ai cărei eroi erau nu atât intelectuali sau personalități științifice, cât muncitori fruntași în producție, maestrul Ion Dragu, de la întreprinderea de mașini-unelte și agregate Titan, reia o remarcă a lui Ceaușescu făcută cu ocazia unei vizite de lucru: „e bine, spune el, dar n-am văzut încă saltul revoluționar”⁴. Intrăm aici într-o mistică pozitivă, pentru că saltul nu poate fi revoluționar decât dacă ritmul istoriei suferă

o accelerare bruscă, iar mințile oamenilor sunt cuprinse de o „nebulă” care le rupe existența cotidiană.

Or, televiziunea este, într-o societate, un garant de stabilitate, de perpetuare a cutumei zilnice. Cum va încerca ea să facă la rândul ei un astfel de salt? Cercetarea noastră vizează în primul rând strategia de „prezentificare”, prin televiziune, a noii ideologii ceaușiste, după 1973.

Nu vom înțelege miza teoretică și mai ales istorică a ceea ce autorul numește „producție de prezență”⁵ fără a trece în revistă „biografia intelectuală” din capitolul care se numește „Récit anecdotique de ruptures épistémologiques” („Exemplu anecdotice de rupturi epistemologice”). În anii 1970, Gumbrecht e convins că domnia structuralismului și a semiologiei nu face decât să ascundă „relația cu lumea întemeiată pe prezență”⁶.

Mă opun în special îndepărtării sistematice de prezență și denunț locul central acordat incontestabil interpretării, în disciplinele universitare care sunt artele și umanistica.⁷

Măsura în care Gumbrecht îi este îndatorat lui Heidegger — recunoscută de altfel în prefața cărții — se dezvăluie în vocabular, dar și în abordare: este vorba despre uitarea a ceea ce este „transcendental” lumii, în favoarea unei focalizări exclusive pe ceea ce poate fi sesizat („conveyed”) de către intelect: *what meaning cannot convey*. Însă, este vorba aici mai puțin despre o constatare cât despre o convingere confirmată și întărită de spațiul cultural german al anilor 1980⁸. În aceeași epocă, însă, Jean Baudrillard și într-un alt mod Gilles Deleuze deschid căile de ieșire din epoca interpretării, fără să cedeze unui ideal romantic neîmplinit.

În ceea ce ne privește, cartea lui Gumbrecht este esențială mai puțin pentru a rezolva problemele pe care studiul propagandei în regimurile totalitare le pune — în acest caz, propaganda lui Ceaușescu în jurul anilor 1970 — cât pentru a formula două întrebări: în ce măsură „materialitățile comunicării” și „directul” contactului estetic se sustrag unei intenții — politice, aici? Cum putem descrie raportul între această intenție care este deja o interpretare, și semnificațiile „directului” estetic ca agent al subiectivării?

Pe scurt: ne întrebăm cum putem distinge, retrospectiv, între conform și non-conform în cazul unei emisiuni de televiziune? A pune o astfel de întrebare, cred eu, este drumul direct care ar putea să ducă la o interpretare acceptabilă a ceea ce este un fenomen mediatic ca televiziunea într-o epocă totalitară. În ce măsură „trăirea ideologică” elaborată în laboratoarele propagandei a trecut la televiziune? Oare ce intră în televizor și ce iese?

În acest context politic vom plasa conceptele de *prezență* și de *semnificație* pe care Gumbrecht le discută în cartea sa. Nu vom intra în detaliile fenomenologice ale abordării lui Gumbrecht, mai puțin importante în ceea ce privește eticheta de *cultural studies* pe care autorul o aplică el însuși demersului său. Punctul de plecare în critica constructivismului îl constituie două întrebări: „Dacă viața nu este decât o construcție, cum se face că ea pare atât de imuabilă? Cum se face de cultura pare atât de naturală?”⁹ Să reluăm această ultimă întrebare în lumina tehnicilor de „naturalizare” a culturii: „Cum se face că a *parea natural* este mai verosimil decât «adevărul»?” Nu are rost să intrăm în detalii de naratologie, dar e evident că adevărul ca imagine verosimilă atrage mai mult în primul rând datorită comprimării timpului pe care orice narațiune o realizează, fără să piardă niciunul din pașii dramatizării. Televiziunea, la rândul ei, este un astfel de compresor de timp prin care fluxul evenimentelor este mult mai rapid decât „în realitate”. Pe de altă parte, însă, rapiditatea fluxului ia din puterea de prezentificare a fiecărui eveniment în parte. Televiziunea în România avea de rezolvat însă contradicții mult mai grele, dintre care pe aceasta: să creeze o trăire după ce sensul în care ea devine un obiect al conștiinței fusese deja dat. Și nu doar sensul, dar chiar și forma discursului verbal care, ca un gardian, trebuia să însoțească mereu transpunerea televizuală a „realului”.

Cum poate așadar televiziunea să naturalizeze construitul, să facă să devină firesc ceea ce rezultă dintr-o voință de dominare?

Ne vom opri asupra criteriilor la care Gumbrecht a recurs pentru a defini, în contrapunct, culturile „semnificațiilor” și cele ale „prezenței”. Vom schița un mic rezumat pentru a le pune în balanță:

SEMNIIFICAȚIE	PREZENȚĂ
Autoreferință spirituală.	Autoreferință corporală.
Excentricitate în raport cu lumea: subiect <i>versus</i> obiect.	Consubstanțialitate dintre om și lume.
Știință produsă prin interpretare.	Știință produsă prin revelație sau descoperire.
Concepție metafizică a semnului: semnificat material și semnificat spiritual. (Saussure)	Concepție substanțială a semnului: substanță formată.
Opoziție între om și lume (obiect de transformat).	Includere a omului în ritmul lumii.
Dimensiune primordială: spațiul.	Dimensiune primordială: timpul (conștiința ca loc al temporalității).
Relații virtual violente între ființe.	Relații ordonate după rațiuni care să excludă violența.
Eveniment egal inovație.	Evenimentul face parte dintr-o serie repetitivă.
Convențiile înlocuiesc motivațiile, iar „jocurile” le fac suportabile.	Tot ceea ce se produce este „serios”. Jocul apare drept sărbătoare.
Ritualurile sociale sunt abstracte și conduse de rațiune.	Ritualurile servesc intensificării prezenței materialităților. ¹⁰

Ceea ce trebuie să încerce TVR va fi să realizeze sinteza celor două tipuri de caracteristici culturale, într-o cultură ideală în care în mod simultan fiecare dintre categoriile din stânga să fie categoria corespunzătoare din partea dreaptă.

Este suficient să parcurgi caracteristicile inserate în acest tabel pentru a ajunge la concluzia că televiziunea nu poate să apară decât într-o cultură de „semnificație”, deoarece reprezentarea televizată marchează de îndată distanța între ceea ce există, material, undeva, și locul în care se află cel care dorește accesul la acel ceva. Televiziunea fetișizează tocmai accesul, transformându-l mai degrabă pe el decât ceea ce se poate obține prin el în obiect al dorinței. Dar propaganda refuză reversul medaliei — ea pretinde că medalia este doar suprafața care se

vede, nu și cea rămasă ascunsă. Cu cât încearcă să expliceze mai mult, cu atât produce mai mult implicit pe stoc. Or, dacă televiziunea face parte dintr-o cultură a semnificației, ea este o invenție care apare tocmai pentru a face suportabilă domnia simbolului, a „metafizicii semnului”, prin promisiunea unei întoarceri la tangibil prin intermediul vederii. Imaginile televizate sunt ele însele interpretări ale unei anumite realități, pentru că ele presupun o perspectivă, o selecție a cadrelor și montajul lor, o muzică și un comentariu care reprezintă „montura” acestora. Autenticitatea televiziunii nu poate să evite recursul la spontan, la actul ratat, la tot ceea ce ține de negândit — Alexandru Stark își dădea foarte bine seama de asta atunci când spunea că cea mai mare invenție a televiziunii este surprinderea „șovăielilor” vorbirii — căci, spre deosebire de scris, ea leagă într-un tot viu enunțarea și originea ei extra-verbală.

De aceea, la începuturi, televiziunea română coboară în stradă, „devine hoț”, apelează la tot felul de mijloace pentru a da impresia prizei directe la realitate, pentru a impune un adevăr „de zi cu zi”, cel autentic, apelează la „anonimi”, la oamenii de pe stradă și redă detalii care scapă privirii celui grăbit să ajungă la destinație. Vorbim aici despre televiziunea „romantică”, cea care lucrează cumva „gratuit”, fără a încerca să impună nimic minții, arătând pur și simplu tot ceea ce, dacă am avea mințile libere de griji, am observa poate noi înșine.

Or, această gratuitate începe să deranjeze, pe măsură ce puterea politică își dă seama că, în loc să estetizeze realitatea, televiziunea ar putea să determine o schimbare de perspectivă atât asupra realității cotidiene cât mai ales asupra condițiilor culturale și morale, ba chiar și materiale, ale telespectatorului. În loc să vizeze pe ascuns profitul financiar, ca astăzi, televiziunii i se cere să obțină în mod explicit un profit ideologic. Eșecul e previzibil, pentru că nu există vreo putere care să domine atunci când ignoră trăsăturile instrumentelor de care se folosește pentru a se exercita. După 1973, însă, în mod accelerat, propaganda politică impune televiziunii rolul unui îndrumător ideologic care să se adreseze în mod indiferent maselor, nu telespectatorului — ca și cum practica consumului de televiziune ar fi una colectivă — și al unui cenzor tot mai impersonal. Și atunci se întâmplă altceva: fie mesajul ajunge

distorsionat la telespector, fie realizatorii ei înșiși încearcă, sub coperta unor formule oficiale, să mențină individualitatea personajelor prezentate și a adresabilității mesajului. Trăirea, atâta câtă va fi creată la televiziune, va eluda mereu direcția ideologică pe care trebuie să o conțină (fără îndoială că de aceea vor avea succes, indiferent de programul care le integrează, emisiunile lui Adrian Păunescu).

Alt concept al lui Gumbrecht care mi se pare util în discuția noastră este cel de „moment de intensitate”: o percepție al cărei obiect poate fi o acțiune, un gest, și care seamănă cu „revelația”. Sociologic vorbind, un moment de intensitate în viața societății apare atunci când aceasta percepe cu intensitate o schimbare în cursul vieții cotidiene. E vorba despre un eveniment public, răsunător în măsura în care presa îl face să fie așa. Televiziunea primește sarcina să creeze astfel de momente pentru ca intensitatea angajării morale și, în consecință, randamentul muncii depuse ca rezultat al angajamentului să crească. Pariul în fața căruia se găsește televiziunea română după 1972 ține de gestionarea „momentului de intensitate”. Din punct de vedere sociologic, „un moment de intensitate” apare atunci când o societate percepe intens o schimbare în rutina cotidiană. Este vorba despre un eveniment politic răsunător. Pentru a crește intensitatea unor astfel de momente, frecvența lor trebuie să nu crească. Așa se întâmplă cu sărbătorile. Însă propaganda nu se putea mulțumi cu momente intense, dar puține: ea avea nevoie de plaje de intensitate cât mai lungi, care să acopere, în mod ideal, tot timpul. De altfel, cu această accepțiune a „momentului de intensitate” va lucra propaganda atunci când impune televiziunii, an de an, de câteva ori, crearea și difuzarea unor cicluri de emisiuni festive sau de bilanț, și aici trebuie căutate motivele eșecului lor. Cu timpul, „programele de sărbătoare” se prelungesc atât de mult încât programele „normale” devin excepționale, iar „momentele de intensitate” pe care primele ar fi trebuit să le genereze sunt create mai degrabă de emisiuni de divertisment sau de magazine de weekend ca *Teleenciclopedia*.

Pe de altă parte, există o altă accepțiune a „momentului de intensitate”, în calitatea lui de eveniment abia perceptibil, ca o deplasare minimă pe care o manifestă bucățile „insignifiante”

de real pe care televiziunea știe să le pună în valoare: o pereche de mâini care se frământă, o privire plină sau goală, un trecător care aruncă un bilet de autobuz pe stradă, detalii care nu fac altceva decât să vorbească despre puterea „pură” a televiziunii: cea de a-l plasa pe telespectator în miezul infinitezimal al realității, acolo unde doar camerei tv îi este dat să vadă. Spectatorul nu mai știe dacă ceea ce el crede despre ceea ce vede are drept sursă propriul spirit, „realitatea obiectivă” sau televiziunea. Propaganda politică vrea să elimine tocmai această ambiguitate, pentru a ordona realitatea conform unei ierarhii limpezi între ce este și ce nu este important. Uitând din nou că în fața televizorului nu stau masele, ci telespectatorul.

Teoria lui Gumbrecht înclină mai mult spre antropologie decât spre fenomenologie, pentru a pune în relație experiența estetică într-un anumit spațiu cultural și „dorințele preconștiente a unei societăți date”¹¹. Există deci experiențe pe care anumite momente sau perioade istorice le privilegiază, în funcție de o tendință sau de un fascicul de tendințe pe care le urmează „dorințele” unei societăți. Dacă televiziunea este cea care-și întreabă publicul ce vrea de la ea, răspunsurile sunt departe de ceea ce propaganda așteaptă. O cercetare din 1980 a Oficiului de Studii și Sondaje al TVR care studiază raportul dintre lectură și privit la televizor în materie de practici ale timpului liber ajunge la o concluzie fără îndoială banală: atât în România, cât și în Olanda (unde s-a făcut aceeași anchetă), primele trei satisfacții pe care publicul le așteaptă de la televiziune sunt: divertismentul, evitarea singurătății și destinderea, în proporții care arată că televiziunea olandeză răspundea mai bine decât cea românească aceluiași dorințe¹². În anii 1970, societatea românească nu mai are aceleași „dorințe” ca în anii 1960 — și nu se mai lasă mobilizată de aceleași cauze. Antisovietismul se estompează treptat, confortul material crescut împarte preferințele în mănunchiuri mai multe și mai mici. Influența culturii occidentale nu mai poate fi oprită, ci doar încetinită. Cauzele mari ale istoriei își pierd din credibilitate, la fel și limbajul care le formulează. Astfel, „momentele de intensitate” vizate de regim nu mai pot fi produse de televiziune prin discursul propagandistic deja verificat, dar regimul lui Ceaușescu, în ofensiva sa explicitană — tot ce e implicit e

ambiguu și periculos — nu cunoaște altul. Acum, propaganda încearcă să impună un ethos romantic-revoluționar, dar asocierea nu mai funcționează. Ethosul romantic va fi asumat fie de un segment social „de elită”, și se va manifesta în arte, fără să-și dovedească utilitatea, fie de către un segment biologic care va respinge și el deturnarea sa înspre o lucrativitate vulgară. Nu poți asocia în mod firesc cultul productivității și retorica onirică, nici proslăvirea entuziasmului și îndemnuri meschine la economie de energie. Tot ceea ce-i rămâne de făcut televiziunii supuse de acum necondiționat propagandei este fie să apeleze la personalități charismatice de tipul lui Adrian Păunescu — care devine tocmai în 1973 realizator de emisiuni, literale, culturale și sociale —, fie să-și protejeze producția de divertisment printr-o restructurare a programului tot mai evidentă în segregarea programelor „oficiale” de luni-vineri și a celor de divertisment de sâmbătă-duminică: întinderea primelor scade în raport cu cea a ultimelor.

Chiar dacă teoreticianul insistă în cartea sa mai mult pe substanța a ceea ce el numește „trăire” și pe „cadrul situațional”¹³ universal al experienței estetice, poate e mai bine să presupunem că o anumită trăire, calificată drept „estetică”, nu poate fi apreciată corect în absența unui cadru situațional care are de-a face în mod egal cu o dispoziție individuală și cu un orizont istoric. De fiecare dată când vine vorba despre introducerea variabilei istorice în teoria sa estetică, Gumbrecht retrasează repede opoziția între o cultură populară, medievală („trecutul”) și modernitatea caracterizată de domnia simbolului. În primul caz am avea de-a face cu domnia esteticului, în cel de-al doilea, cu cea a eticului. Dată fiind „insularitatea” trăirii estetice, „bizareria” ei în raport cu cotidianul, normele etice sunt cele care i se opun în modul cel mai clar. Este vorba despre normele care sunt „funcție a unui cotidian determinat istoric”¹⁴. Opoziția dintre estetic și etic îl conduce pe Gumbrecht la această concluzie:

Putem afirma că această combinație de estetic și de etic, adică proiecția de norme etice pe obiectele potențiale ale trăirii estetice, va determina în mod inevitabil eroziunea intensității potențiale a celei din urmă.¹⁵

Desigur, o astfel de opoziție are partea ei de naivitate, dar n-are rost să o dezbatem acum: obiectele trăirii estetice nu pot fi scoase complet din câmpul normativității sociale. În același timp, dacă setul de norme de întrebuințare a obiectelor exclude compartimentul estetic prin excluderea valorii gratuității, trăirea generată de contactul cu obiecte destinate percepției estetice dar contextualizate normativ în orizontul unui folos oarecare va fi diminuată. Deși ideologii regimului Ceaușescu (dar în special Ceaușescu însuși) erau conștienți de potențialul estetic al tehnologiei video, se temeau ca nu cumva o prea mare libertate estetică să submineze proiectul de reconstrucție socială și economică vizat pentru România. Ceaușescu observa, în ciuda cerințelor pe care le formula la adresa televiziunii, că aceasta nu poate funcționa aidoma discursului politic de la tribună. Sondajele pe care le-am amintit aici, propria lui experiență de telespectator n-aveau cum să-i modifice scepticismul față de televiziune ca mijloc de propagandă, de-a lungul anilor 1970. Totuși, acest scepticism nu se instalează de la bun început. Televiziunea poate crea evenimente, iar politicul poate comanda evenimentele pe care televiziunea să le creeze și să le însușească — el nu are însă control asupra rezultatului scontat sau dorit. Foarte probabil, însă, Ceaușescu a ignorat puterea *Zeitgeist*-ului occidental, pe care televiziunea îl vehiculează prin însăși tehnologia pe care o încarnează. De aceea, după o politică de încurajare a identităților culturale prin intermediul programelor de televiziune (etnice, de sex și mai ales de vârstă — programele dedicate tinerilor fiind predominante după 1973 în raport cu cele dedicate maghiarilor, germanilor, femeilor), regimul a impus televiziunii să reducă treptat nișele la un singur profil: național și ideologic. Diferența dintre titlul magazinului dedicat femeii din anii 1960 — *Pentru noi, femeile* — și cel din anii 1970 — *Noi, femeile!* — e revelator aici: în prima versiune, programul se adresa femeilor printr-o disjuncție față de alte identități; în ultima (emisiunea s-a mai numit și *Căminul*, o perioadă), femeile se afirmă, cazon, ca parte a unui detașament militant întru participarea la „edificarea” unei societăți în care fiecare are același scop, redus la o „rațiune de stat” și care nu mai putea primi nume decât de la liderul regimului, Ceaușescu.

De aceea, emisiunile social-educative de după 1973 încearcă să creeze trăiri nu printr-o sondare a ceea ce apare universal omenesc în diferite versiuni, în funcție de identitățile culturale vizate, ci printr-o uniformizare generalizantă a unei singure versiuni. Dar recursul la general a fost, la început, și apoi atât cât televiziunii i s-a permis să supraviețuiască la parametri decenti (până în 1984), prezentat ca recurs la universal.

În cazul televiziunii române din anii 1970, climatul curent era cel al apariției culturii de masă. Valoarea etică și estetică a individului anonim, a oamenilor simpli, nu putea fi refuzată de un regim așa-zis socialist, teoretic de „stânga”. Fără a renunța la promovarea ei, televiziunea română se vede obligată să o subordoneze unei serii de formule: toate sintagme, performative sau nu, care vin să înăbușe individul anonim, din care nu mai rămâne decât semnul ideologic: „poporul”, „conștiința socialistă”, „eroismul”. Ajungem astfel la ideea unei naturi culturalizate în locul unei culturi naturalizate, ca la Barthes: natura apare din capul locului vinovată sau inocentă în funcție de încadrarea care i se repartizează, iar România devine cu totul teritoriul unui proiect revoluționar explicit, dotat cu semnificație politic-istoric-morală.

Astfel — revenind la tabelul de mai sus, care pune fața în față culturile de „semnificație” și cele de „prezență” — regimul Ceaușescu reduce tensiunea dintre ideea unei naturi de transformat și de întrebuintat (mit prometeic), și ideea unei naturi integrative, eterne, matricială pentru spațiul mental românesc (mit al originilor regăsite): între cei doi semnificanți se operează o sinteză, eteroclită, pe care niciodată imaginea simplă nu o va putea impune în absența discursului verbal. Această confuzie, ideologică și fondatoare a ethosului regimului Ceaușescu, explică parțial etapele evoluției programelor de televiziune încă de la sfârșitul anilor 1960 până la căderea regimului — și chiar și după aceea, înainte de crearea primelor canale private. Orice natură inasimilabilă acestor două mituri va fi exclusă din ceea ce televiziunea poate să reprezinte și, prin urmare, orice trăire exterioară acestor două dimensiuni ideologice va fi exclusă (trăire religioasă, estetică, satisfacție materială — orice ignoră normativitatea socială impusă și explicitată cu asupra de măsură). Și asta nu e tot: televiziunea trebuie să atenueze

opoziția dintre două tipuri de „realități”: pe de o parte, o realitate morală, un ethos, pentru atingerea căruia imaginile sunt doar un decor (de exemplu, imaginea crengii înflorite a unui arbore semnifică prezentul fericit și efervescent al țării¹⁶), pe de altă parte, o realitate materială, sursă a acesteia, sursă a „momentelor de intensitate”. Dar contradicția e irezolvabilă: emisiunile din anii 1970 nu fac un secret din a recunoaște că România nu oferă cele mai bune condiții materiale cetățenilor ei: „modestia demnă” enunțată de Eugen Mandric în *În această țară, comuniștii*¹⁷ nu va fi trecută sub tăcere decât mult mai târziu, ea reprezintă de fapt sinteza unei realități ideale, în care bogăția materială nu predisune la luxură și egoism, ca în Occident. De aceea, realizările materiale care trebuie să suporte trăirea ideologică nu vizează individul, ci cadrul larg în care trăiește, ca și cum ar fi văzut din afară. Descoperim astfel o ierarhie fondatoare a gândirii religioase: superioritatea naturii morale față de cea materială, care nu se poate resemna însă în a o recunoaște deschis, ci se prevalează de încă o ierarhie, între realitatea materială colectivă, la scară mare, superioară aceleia individuale. Există emisiuni în care sunt prezentate apartamente de bloc — dar cele mai multe filmări urbane se realizează din mașină, cu camera îndreptată către acoperișul blocurilor, nu către trotuarele înțesate de figuri cotidiene. Înălțimea blocurilor bate lungimea cozilor, dacă vreți, ceea ce nu înseamnă că blocurile n-ar fi înalte: dar imaginea înălțimii lor nu se adresează celor care le locuiesc, ci celui considerat ctitorul lor, creatorului care-și admiră opera.

Telespectatorului îi rămâne o soluție: să decontextualizeze imaginile de materialitate abstractă, să le privească detașat, anulând orice „trăire”, ideologică sau nu, care s-ar fi aflat în intenția realizatorilor emisiunilor. În aceste condiții, succesul *Anchetelor TV* vine din ocazia de a te afla față în față cu figuri omenești aflate în situații conflictuale, indiferent de judecata prin care emisiunile respective împart binele și răul. Simplul fapt că televiziunea reușește în felul acesta să pună în scenă opoziția vie între bine și rău face din *Anchete TV* programe de audiență crescută, în condițiile scăderii generale a audienței programelor TVR spre sfârșitul anilor 1970.

Se pare că munca de mobilizare prin media reîncepe, în România poststalinistă, prea târziu. Apelul la valori tari, dramatice, re-romantizarea ethosului românesc după 1970 n-aveau cum să mai reușească în vreme ce pretutindeni sosise epoca bunăstării, a consumului, a „eticii nedurerose” (Gilles Lipovetsky). Cu atât mai puțin puteau fi promovate aceste valori printr-un canal de difuzare care repugnă culturii înalte — televiziunea. De altfel, de-a lungul anilor 1970, audiențele scad treptat — conform studiilor răzlețe rămase din arhiva Oficiului de Studii și Sondaje —, ca și notele acordate de telespectatori emisiunilor vizionate (acel „indice de satisfacție” care pare astăzi lipsit de orice valoare sociologică). Sigur, scăderea lor poate fi și efectul unei obișnuințe cu televiziunea, dar audiența mai crescută a *Telejurnalului* de noapte față de cel de seară nu poate fi pusă pe seama deprinderii cu televiziunea.

În anii '60, ideologia se voia inductivă, deci „naturală”: plecăm de la constatarea (imediată) a unei creșteri în viața materială și a unei ameliorări a vieții culturale și sociale pentru a ajunge să considerăm ideologia care le-a făcut posibile bună. Este epoca în care, pe modelul hrușciovismului, autocritica este exaltată în emisiuni de dezbateri ideologice, ca și conducerea colectivă. Însă, după cum avem ocazia să observăm în lumea mai liberă în care trăim astăzi, cu cât abundența se instalează, cu atât cererea de confort se mărește, iar puterea discursului ideologic explicit scade. Creșterea economică antrenează intrarea în anomie a discursului, a metanarațiunii. Ceea ce diferiți filosofi occidentali observau, anunțând sfârșitul metanarațiunilor, trebuie că remarcase și Puterea de la București, pentru care o asemenea decredibilizare ar fi fost catastrofală. De aceea, programele de televiziune se repliază tot mai accentuat asupra naționalismului exclusiv (emisiunea *Călătorie în țara mea* este mult mai bine pusă în evidență în programele din revista *RadioTV* decât *Drumuri europene*, de pildă), emisiunile în limbile maghiară și germană se opresc — e drept, târziu —, emisiunile de varietăți internaționale migrează pe Canalul 2 și în weekend, după care dispar, iar emisiunile adresate unor „minorități” — femei, tineri, copii — își dau ca misiune integrarea acestor categorii în masa cetățenilor care își „făuresc conștient” destinul, așa cum sună titlul unei dezbateri de

o platitudine absolută și de un comic absurd, în care Petre Pânzaru și asistentul său, Aculin Cazacu, poartă un dialog „în completare” despre *Programul făuririi conștiinței a viitorului*¹⁸.

Cum să crezi că poți face propagandă *conștiinței* la televizor? Obligată să urmeze tot mai îndeaproape linia documentelor de partid care, după 1969, se înmulțesc — mai ales după *Programul PCR* adoptat în 1974, la Congresul XI — televiziunea se va afla într-o situație inedită: deși aflată în avangarda presei, ea va trebui de acum să urmeze presa scrisă. Pentru a orienta cultura de masă în direcția mobilizării întru muncă, emisiunile sociale, economice și festive vor trebui să-și asigure comentarii cât mai bogate. Dacă *Drumul Soarelui*, în 1969, apare drept cea mai autentică emisiune patriotică pe care am văzut-o la TVR înainte de 1989, lipsită de comentariu verbal, începând din 1973 discursul verbal va deveni tot mai insistent și mai monoton. El va trebui să spună „trăirea ideologică” (și nu imaginea, montajul, luminile sau alte detalii tehnice care vor rămâne adjuvantele lui), să spună de unde vine și unde se duce o trăire ale cărei semnificații trebuie să fie declarate de îndată pentru a nu fi prost înțelese. Această abundență a discursului ideologic explicit, mai ales la începutul și la finalul emisiunilor, în programul tipărit — această supramarketizare politică a televiziunii române — o va ucide încet. Televiziunea se va vedea obligată să-și prezinte emisiunile ca pe niște manifeste politice și economice, dar poate că nu discursivizarea în sine face ca programul de propagandă să eșueze, ci faptul că adresarea discursului este colectivă și preia de multe ori persoana I plural, distorsionând grav circulația mesajelor, care nu mai pleacă de la televiziune către telespectator, ci de la televiziune alături de telespectator către o instanță invizibilă (locul regelui).

În acest context, programele sociale ale televiziunii românești supraviețuiesc în anii 1970 fie prin charisma vreunui realizator, fie prin supraviețuirea unor emisiuni care prezentau aspecte negative, deși punctuale, ale societății contemporane. Treptat, puterea se va teme de simpla prezență a incongruentului: asta va duce la nedifuzarea filmărilor distrugerilor din Timișoara în data de 21 decembrie¹⁹, ca și la restrângerea treptată a dreptului de a vorbi *de rău* în spațiul public, până când

singura persoană care o putea face era însuși Ceaușescu. Prin urmare, nu ne miră deloc faptul că, neputând să producă acești magneți ai trăirii care sunt emisiunile bine făcute și judicios programate, problema trăirii va fi tematizată în câteva emisiuni ale epocii. Dintre ele, o vom discuta pe cea care îmi pare cea mai autentică, prima *Revistă literară TV* dintr-o nouă serie, realizată la începutul anilor 1973 de către poetul Adrian Păunescu.

Din punctul de vedere al programelor de televiziune, discursul „trăirii” se precizează de-a lungul anilor. În 1967, o *Telecronica economică* programată în 18 octombrie anunță „Un program însuflețitor de perfecționare a conducerii și planificării economiei naționale”. În 1968, pe 2 octombrie, o emisiune de tineret se intitulează „O experiență de viață. Elevii din clasa a XI-a strâng recoltele”. Acești ani nu sunt însă prea bogați în discurs mobilizator la televiziune. Dacă exceptăm programele de actualități, care rămân cele mai oficiale și subordonate politic, celelalte emisiuni sunt lăsate să-și găsească propriul făgaș. În 1969, pe 4 iunie, începe „programul festiv” cu ocazia celui de-al X-lea Congres al PCR, care inserează emisiuni „de poezii patriotice”, reportaje și dezbateri însuflețite de un anumit patos politic pe care vara anului 1968 contribuise să-l motiveze. Pe 11 august, una dintre emisiunile speciale schițează „profilul tânărului născut în 1944” sau, altfel spus, ceea ce înseamnă „omul nou”. Cel de-al X-lea Congres al PCR lansează un număr de noțiuni-cheie, pe care deja le-am întâlnit, printre care „democrație socialistă” sau „societate socialistă multilateral dezvoltată”. Semnificativ este faptul că doi ani mai târziu, odată cu primele tentative centralizate de moralizare a societății prin media, va fi vorba despre „conștiința socialistă” pe care propaganda se însărcina să o dezvolte printr-un program intensificat. Pe 2 august 1969, emisiunea *Ritmuri contemporane* discută despre „Legătura dintre partid și popor în fireshul dialecticii ei”. Putem remarca prezența unui termen marxist, dialectica. Fără îndoială, era vorba despre un cuvânt prea abstract pentru a avea un oarecare efect în relație cu „trăirea”. Dar, treptat, astfel de termeni vor dispărea, cum de altfel se va auzi tot mai puțin, spre sfârșitul anilor 1970, sintagma „conducere colectivă”. Timpul deja se accelerează, și

vom avea, începând cu luna august 1969, un documentar cu titlul *25 de ani în două milenii*²⁰, cu ocazia trecerii pragului de 20 de milioane de locuitori. În 1970, un alt cuvânt intră în vocabularul instituțiilor media: romantismul. Se pare că, după frumoșii dar „delăsătorii” ani 1960, cei care urmează se rebransează la romantism, un „romantism revoluționar”. Pe 11 iulie 1970, emisiunea pentru tineret poartă numele de *Suntem o generație romantică*²¹. Acest nou ethos intensiv e foarte simplu de explicat: Ceaușescu consideră că ritmul de dezvoltare impus de regimul Dej era prea lent și, drept consecință, lax. Într-o societate înapoiată, preocupată de bunăstarea actuală a membrilor care o compun, macrodezvoltarea economică rămâne la voia unui „timp” care nu poate fi controlat. Acest timp, pe care televiziunea îl face de altfel vizibil — ritmul molcom al „săptămânii tv” — nu mai putea fi tolerat. Televiziunea este obligată să se grăbească și să grăbească timpul pe care-l reprezintă. Remarcăm ocurența performativelor în acest discurs oficial, pe care toate instituțiile României socialiste le vor relua în anii care vor urma. Este dovada tentativei de a smulge cuvintele din limba în care vegetează pentru a face din ele acte, chiar dacă, performate, cuvintele vor rămâne la fel de neputincioase în înlocuirea lucrului pe care îl spun (angajându-se să-l „facă”).

În 1971, propaganda începe într-un mod susținut să se înstăpânească asupra „trăirilor” generate și difuzate de media. La Plenara CC al PCR din noiembrie 1971, directorul Uniunii Scriitorilor, Zaharia Stancu, spune:

V-ați referit, iubite tovarășe secretar general, la raportul dintre viață și artă. Aș îndrăzni să spun aci că scopul ultim al partidului nostru, scopul ultim al comunismului, ar fi acela de a micșora deosebirea dintre ele, de a face ca viața oamenilor să fie atât de frumoasă ca o capodoperă. Ceea ce ne cereți dumneavoastră este în acord cu legile obiective ale domeniului nostru, altfel nici n-ar fi posibil să realizăm ceva. E vorba de a ne trăi unite în același act și ideile și idealurile noastre politice, și idealurile profesiei noastre și idealurile artei noastre, a stabili o profundă legătură între literatură și societate, între noi și întregul nostru popor.²²

Trăirea era cea care rupe frontierele dintre public și privat, dintre „formă” și „conținut”, dintre „bine” și „frumos” pentru a le uni. Pe de altă parte, se scindează definitiv spațiul libertății de proiecție a eului individual, între cei care dețin Puterea — ei pot admira capadopera, trăind în afara ei și pentru ea — și cei care îi sunt supuși — aceștia fac o capodoperă pe care nu au de unde să o privească, pentru că îi trăiesc mereu facerea și nicio-dată realizarea. Asistăm aici la debutul unei perspective estetice pe care Nicolae Ceaușescu o proiectează pentru România, tot mai completă și tot mai lipsită de detalii care să amintească de imperfecțiunea realității față de rotunjimea fantasmei operei. În vederea acestei perspective, televiziunea va avea de acționat împotriva ei înseși: va trebui să renunțe la elementele de „atractivitate” fără a deveni, în schimb, o expresie a spiritului critic. Cu ocazia dezbaterilor din 1970, televiziunii i se cere să redea mai „viu” noua realitate socialistă, să devină mai combativă și, tot atunci, se stabilește că, în privința programelor social-educative, ancheta tv este forma cea mai adaptată îndeplinirii cerințelor ideologice. Este vorba aici despre o dorință de operă care va fi impusă la nivelul sferei vizibilului personal al lui Nicolae Ceaușescu și care va hărțui și va tortura Televiziunea Română în măsura în care programele ei vor intra în întregime în această sferă (în timp ce alte instituții culturale vor fi mai libere, deoarece interesul lui Ceaușescu pentru ele e redus). În 1971, o nouă emisiune săptămânală difuzată încă din martie va purta numele *Istorie vie*, care

va evoca istoria plină de fapte minunate făurită de poporul condus de partid, istoria vie, robustă, ale cărei capitole fierbinți se scriu în continuare pe marile șantiere, pe vastele ogoare cooperativizate, în laboratoare și pe băncile școlilor, în marile uzine purtătoare ale bogatelor tradiții de luptă muncitorească.²³

În 27 noiembrie, această emisiune va avea ca subtitlu „Resorturile entuziasmului” și va conține reportaje de pe șantierele tinerilor care fac „muncă patriotică”. Emisiunea *Matineu pentru copii* devine *Cravatele roșii*, iar emisiunile pentru tineret vor dezbate profilul moral al tânărului român, în comparație cu „mentalitățile egoiste” din trecut. O altă formulare-cheie

va apărea deja din 1971, „Programul făuririi conștiente a viitorului”, care va fi reluată în *Programul PCR de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism*, adoptat în 1974 și publicat în 1975, „cu bătaie” până în 2000. Alte sintagme care apar: „opere revoluționare”, „actualitate vibrantă”, procesul reconstruirii țării socialiste este „dinamic”²⁴. În *Viața satului* din 31 octombrie 1971, telespectatorii erau poftiți să „muncească și să trăiască în mod socialist”²⁵, de aceea „tendențele de căpătuială” trebuiau îndepărtate. În 1972, în cadrul Radioteleviziunii, s-a creat o filială a Universității marxist-leniniste, frecventată de 500 de studenți recrutați dintre angajații instituției.²⁶

Ceea ce poate să pară surprinzător în plină domnie a limbii de lemn în mediile românești de la sfârșitul anilor 1970 va fi receptarea ei de către cel care nu încetează să ceară o mai largă răspândire a ei. Odată cu Congresul al XII-lea al PCR, în 1979, către finalul *Raportului Comitetului Central...*, Nicolae Ceaușescu face această constatare:

De asemenea, presa, radioteleviziunea nu redau încă în toată amplexarea ei realitatea concretă a vieții economice, sociale, politice și culturale din societatea noastră, marile transformări revoluționare ce se petrec în România. (...) În general, se poate spune că se menține o evidentă rămânere în urmă a activității ideologice și politico-educative față de dezvoltarea generală a societății.²⁷

Nemulțumirea lui Ceaușescu nu este de condamnat. Ar trebui citat întregul său raport pentru a remarca în ce măsură „realitatea” pe care dorea să o admire mai mult la „radioteleviziune” și în creațiile artistice contemporane era făcută din cifre și din construcții (primele umflate, celelalte reale). În logica fantasmei, construcția materială (care este justificată întotdeauna de cifre) și construcția morală semnifică același lucru, iar ele își răspund. Or, cea de-a doua nu încetează să fie cu un pas în urmă în raport cu cea dintâi, ceea ce înseamnă că era mai ușor să construiești decât să arăți ce s-a construit. În ceea ce privește cifrele, ele erau de altfel încurajante, deoarece creșterea pe care ele o dovedeau avea ca punct de plecare anul 1938. Niciodată însă nu se ofereau cifre similare din celelalte

țări vecine. Nu știm deci cât de entuziasmantă putea fi constatarea prim-secretarului județului Dolj (județ creat odată cu reorganizarea teritorială din 1968), care afirma în anul 1979 că producția industrială a județului din 1938 putea fi realizată în două zile. Cam în aceeași epocă, Hans Enzensberger constată: „Capitalismul monopolist dezvoltă industria conștiinței mai repede și mai extensiv decât orice alt sector de producție (...).”²⁸ Socialismul de monopol cunoaște un dezechilibru invers, ceea ce marchează un dublu eșec: primul, eșecul moral, se răsfrânge direct asupra celui material, căci mobilizarea visată pe care s-o producă media nu se face simțită. Din alt punct de vedere, eșecul moral este la rândul lui consecința apariției, în Est, în anii 1960, a unei industrii culturale specifice țărilor vestice. În deceniul următor, sistemul va încerca în zadar să limiteze consecințele liberalizării culturale anterioare printr-un discurs de-acum desuet: memoria anilor 1960 nu putea fi ștearsă. Industria occidentală a conștiinței ar fi însă neputincioasă dacă nu s-ar vedea pe ea însăși ca industrie. Forța ei stă tocmai în șiretlicul unei „asumări” modeste, de tipul „eu nu sunt decât o industrie de divertisment”, față de care curentul cultural ideologic de masă din România anilor 1970-80 pare lipsit de autenticitate prin enormitatea mizelor pe care le pune în fața conștiinței oamenilor. Enzensberger adaugă, în continuarea citatului, că rolul unei „teorii socialiste a instituțiilor media” ar fi de a rezolva contradicția dintre viteza de dezvoltare a industriei conștiinței și nevoia de a o „frâna și restrânge” pentru a se putea impune mereu înaintea ei. Dar acest echilibru este de fapt imposibil. Singurul efect moralizator al acestei industrii vine din excesul la care se dedă: punctul în care tinerii renunță să se mai uite la televizor.

Întârzierea pe care Ceaușescu o critică nu este de condamnat, este corectă în raport cu ceea ce „realul” apare ca imaginar al „adevărului” pentru conducătorul de partid și de stat. Absurda ideologizare a culturii române oficiale din anii 1970 este consecința unei crize morale care nu-și va găsi soluția decât în 1989. Este o criză rezultată din distanța profundă dintre opera, pe punctul de a se construi și de a apărea în fața celui care a dorit-o cel mai mult, și imaginea sa în ochii oamenilor și instituțiilor chemate să difuzeze această imagine. Televiziunea,

prin natura ei superficială, prin spectacularul ei desacralizant, va fi din ce în ce mai puțin importantă pentru secretarul general al partidului. În același timp, ea nu va înceta să fie, mai mult decât presa scrisă ori cea audio, literatura sau artele, un *mijloc de divertisment*. De altfel, această tensiune traversează programele anilor 1970 — vom vedea acest lucru mai târziu —, tensiunea dintre televiziunea ca reflex al operei socialiste și televiziunea ca instituție media de divertisment, care pune în circuit filme străine și varietăți. Este o luptă între două „trăiri”, dintre care cea de-a doua, variabilă, „preconștientă”, inutilă, meschină, nu va putea fi „exorcizată” niciodată în favoarea primeia.

Înainte ca pretențiile lui Ceaușescu să-i agreseze direct pe responsabili programelor de televiziune din România, adică înainte ca opera socialistă să se finalizeze, televiziunea încearcă totuși să difuzeze programe care să producă „trăirea ideologică” aptă să dezvolte „conștiința socialistă”. Emisiunea care scoate în relief legătura cea mai bună între cultură și viață, între ideologie și viață este prima ediție a noii serii a *Revistei literare TV*, programată în mod special în 26 ianuarie 1973, odată cu prima aniversare mediatizată a lui Nicolae Ceaușescu. Această emisiune, care marchează apariția la televizor a animatorului cultural și ideologic Adrian Păunescu, ca realizator, vorbește despre „Literatură și viață”²⁹. Introducerea-argument a lui Păunescu reia două dintre sloganurile epocii — legătura dintre literatură și construcția „societății românești multilateral dezvoltate”, pe de o parte, și „etica și egalitatea socialistă”, pe de altă parte. El subliniază de altfel și cele două principii pe care propaganda dorea să le impună mediilor: a răspunde *concret* la ceea ce România socialistă dorea să devină prin intermediul procesului intensiv de industrializare și de urbanizare, și, în mod special, în cazul artelor, refuzul evazionismului susținut de adepții autonomiei esteticului și redarea „noii realități” în esența ei sensibilă.

Prima întâlnire din emisiune, dintre Păunescu și celebrul Eugen Barbu, apare naturală: romancierul îi critică pe scriitorii care se duc în vizite de documentare în uzine sau la țară, vizite de pe urma cărora profită material, ceea ce face ca percepția realității locurilor vizitate să se coloreze în roz, iar Păunescu

insistă pe nevoia artistului de a reconsidera realitatea muncii, a vieții muncitorilor. Îl citează, într-un context familiar și prin urmare persuasiv, pe Ceaușescu, care îi cere scriitorului „un mare efort de gândire” pentru a obține revelația acestei noi realități care este realitatea socialistă. Adus în vorbă natural, discursul lui Ceaușescu devine el însuși viu, autentic și aureolat de o oarecare grandoare. *Efortul de gândire* cerut de Ceaușescu este, aici, un obiectiv nobil, un prag care trebuie atins de către conștiința individuală a fiecăruia dintre noi, într-o logică aproape bergsoniană a individului, care ne guvernează viața văzută ca o creație. Nu este vorba cu siguranță despre un efort al gândirii critice, ci de o supraîncălzire cerebrală generată de o trăire intensă, „revoluționară”. Problema apare, din punctul de vedere al celui care cere acest efort, în momentul în care avem de decis între „efortul de gândire” care ține de un supraeu politic și moral, sau de o intensificare spontană și autentică în libertatea ei, caz în care „efortul de gândire” nu poate fi decât biologic, nu moral. Confuzia dintre cele două accepțiuni ale sintagmei va fi sistematic întreținută de manifestările culturale regizate de Păunescu, și va fi cauza sfârșitului lor. Pentru a relua acum spusele lui Eugen Barbu, arta, televiziunea, filmul sunt, mai ales pentru omul modern, forme ale divertismentului. Această funcție nu li se poate nega și nici nu poate fi conjurată. De aceea, televiziunea nu putea fi un factor de moralizare, pentru că privitul la televizor, deși nu lipsit de consecințe psihologice și de ethos, nu poate asuma o miză morală asemănătoare unui discurs public sau, mai ales, a obiectului sacru. Din emisiunea despre care vorbim rămâne imaginea lui Adrian Păunescu și a discursului său: prezență fizică masivă, voce guturală, uneori stridentă, o dicție clară dar destul de rapidă pentru a nu lăsa impresia unui efort, inteligență vie, narcisism, îngâmfare, insistență, ironie, un simț redus al ridicolului — ceea ce îi permite să amestece formule fixe de lemn și găselnițe originale într-un tot ritmat, dinamic; apel la valorile „înalte”, prin formule caduce. Deși nu era un profesionist al televiziunii, Păunescu avea calitatea unui moderator care știe să vorbească convingător limba oficială, făcând-o să dispară printr-o performanță discursivă și de mimică persuasivă, tenace. Grație tuturor acestor calități, el era în aceeași măsură

util și periculos propagandei: cu siguranță util, deoarece știa să autentifice propaganda, dar periculos, deoarece personalitatea sa dominatoare putea amenința cultul personalității pe care-l slujea atât de duplicitar.

6. Programele după 1972

În raport cu anul 1972, programul difuzat în 1973, cu cele două canale, crește cu 5%. Iată aici statistica volumului programelor pentru săptămâna 7-14 ianuarie:

Duminică	8:15-24:00 II ¹ 20:00-23:00 18:45
Luni	17:30-23:00 II 20:00-23:00 8:30
Mărti	9:00-13:00, 15:00-16:00, 17:30-23:00 II 20:00-23:00 13:30
Miercuri	9:00-13:00, 17:30-23:00 II 20:00-23:00 12:30
Joi	9:00-13:00, 15:00-16:30, 17:30-23:00 II 17:30-23:00 16:30
Vineri	9:00-13:00, 16:00-17:00 17:30-23:00 II 20:00-23:00 13:30
Sâmbătă	9:00-13:00, 16:30-23:30 II 16:30-19:00 13:30

Total ore: 96 și 45 minute (față de 92 în 1972) dintre care 32 ore și 15 minute la sfârșit de săptămână (sâmbătă și duminică).

Această tendință de creștere — mică, dar reală² — pe de o parte, face ca Televiziunea să aibă încă nevoie de personal suplimentar și, pe de altă parte, ca realizatorii emisiunilor să fie puși să muncească mai mult³. Era debutul perioadei de maximă emisie: în medie, în jur de zece ore pe zi. Rolul cenzurii era foarte important, dar scăpările, la această cantitate de emisie, sunt inevitabile. Ceaușescu, un telespectator foarte fidel, nu putea urmări tot programul, alții făceau câteodată acest lucru pentru el, ceea ce ducea la neînțelegeri jenante,

dar pasagere. Relativa autonomie a televiziunii era încă alimentată de un flux constant și consistent de emisii care, din cauza personalului restrâns și a timpului insuficient pentru a le realiza profesionist (comparațiile se fac cu realizările occidentale), aveau scăpări de exprimare față de normele tot mai exigente impuse de propagandă și reușeau, astfel, să pară autentice. Din 1972 deja, în fiecare an se fixează o „misiune” propagandistică clară, de executat de către redacțiile „Economică” și „Actualități” în primul rând (de pildă, 1973, este un „an hotărâtor” pentru realizarea cincinalului înainte de termen, prilej pentru ciclul *52 inițiative în 52 săptămâni*⁴, dar și cel în care se împlinesc doi ani de la Plenara PCR din 3-5 noiembrie 1971, aniversați la Televiziune). Până în 1973 inclusiv, aceste programe speciale nu modifică decisiv structura grilelor, dar se poate observa deja renunțarea la aproape orice inițiativă legată de creativitatea televizuală. Motivul era evident: creativitatea ar fi putut pune în pericol valorile morale și ideologice pe care televiziunea trebuia să le propage în societate printr-o autoreferențialitate crescută.

Emisiunile aniversare aveau, la început, calități importante. Ne gândim aici la cele 50 de ediții consacrate jubileului PCR, în care veteranii își aminteau de momentele tinereților lor (câte un an pentru fiecare ediție), dar în care se făcea și o radiografie, complezentă, desigur, dar mai bine așa decât deloc, a anilor de după 23 august 1944. Unii dintre acești invitați nu știau să vorbească în fața camerelor, mulți erau foarte rigizi. Alții, însă, precum Constantin Pârvulescu, aveau o perspectivă istorică și politică a momentului pe care trebuiau să-l rememoreze, iar prezența lor nu făceau decât să apropie partidul de societatea care nu avusese ocazia să-și cunoască „eroii”. Simplul fapt de a rememora, în fiecare zi, câte un an din istoria țării, între 1921 și 1971, era o ocazie pentru telespectator de a-și înscrie existența publică într-o istorie continuă (nu discutăm acum în ce versiune, importantă este continuitatea) și nu într-un prezent etern, cum se va întâmpla în anii 1980, când orice referință istorică la perioada anterioară lui 1965 va fi eliminată. Realizatorilor le lipseau adesea materialele, iar invitații vorbeau despre evenimentele petrecute înainte sau după anul în chestiune. În ciuda calității adesea slabe a acestei serii

documentare — discursurile orale ale veteranilor dominau, lungi și rar întrerupte de imagini de epocă, din cauza penuriei materialului vizual disponibil⁵ — această emisiune arunca puțină lumină asupra unei perioade a istoriei recente trecute apoi sub semnul tăcerii. Pentru anii de după 1944, prezentarea analitică puncta etape ale regimului Ceaușescu, dar și Dej, altfel decât sintezele omagiale de mai târziu. Emisiunea consacrată anului 1960 vorbește despre primele modificări arhitecturale din centrul Bucureștiului, Sala Palatului Republicii și noul cartier de blocuri ce o înconjoară; emisiunea dedicată anului 1968 se oprește asupra legii de reorganizare administrativă și teritorială a țării și despre avantajele noii împărțiri; numele lui Ceaușescu este citat rar. Vedem în schimb, într-unul din episoade, o fotografie a predecesorului său, Gheorghiu-Dej. În emisiunile consacrate anilor anteriori lui 1945, erau criticate partidele politice aflate la putere și se sublinia „necesitatea istorică” a venirii la putere a PCR⁶.

Cu cât avansăm înspre sfârșitul anilor 1970, emisiunile „aniversare” sunt mai sărace în informații. Ele erau supuse unei cenzuri detaliate, în așa fel încât realizatorii nu aveau prea multe posibilități de a alege. Dacă la început, așa cum am văzut, un program aniversar se putea dovedi pe alocuri interesant, funcția lui devine apoi fatică — aceste emisiuni rămân doar niște accente puse pe o prezență deja debordantă. Defectul acestui tip de „campanie” fusese deja remarcat în 1970, odată cu ampla dezbateră despre televiziune pe care am amintit-o deja (prin vocea Ecaterinei Oproiu), dar avertismentele n-au avut consecințe. Divertismul străin sau de avangardă încă nu dispăruse, dar trebuia să aștepti zile pentru o mică emisiune de jazz — în plus, trebuia să locuiești în împrejurimile Bucureștiului, deoarece emisiunile de muzică de avangardă erau difuzate mai ales pe Programul 2. Deoarece televiziunea nu era încă o instituție de media populară, ne bucuram de programe frecvente de muzică clasică sau de Teatru TV — pe scurt: de o cultură de elită — care punctau săptămâna televizuală; de desene animate zilnice, de frecvente transmisiuni sportive. Iată un synopsis al programului unei săptămâni din ianuarie 1973, redus la emisiunile-pivot:

Duminică / I *Pionieri – Viața satului – muzică cultă – De strajă patriei – limba maghiară – 360 de grade (magazin) – film tineret – Cântare Patriei – desene – Teledjurnal – reportaj – film – Itinerar pakistanez – Teledjurnal*. II *Promenada duminicală – teatru liric – reportaj bucureștean – romanțe – magazin tehnico-științific*.

Luni / I *Limbi străine – Căminul-Scena – Săptămâna în imagini – desene animate – Teledjurnal – Reflector – reportaj artistic – Prim-plan – roman foileton – Floarea din grădină – 24 de ore (extern)*. II *Seară pentru tineret* — (mutat marți din februarie).

Martți / I *Teleşcoală – reluări – Teledjurnal, Lecții pentru agricoli, limbi străine – muzică populară – meserii (Steaua Polară) – caleidoscop artistic – desene – Teledjurnal – reportaj (Oameni și fapte) – Teatru tv – 24 de ore*. II *Film tineret – folclor – Viața economică a capitalei-reluare*.

Miercuri / I *Reportaj de peste hotare – emisiune copii (Așchiuță) – Publicitate – limbi străine – reluări – Teledjurnal, limbi străine – artă de masă – Semnificații / Întrebări și răspunsuri⁷ – muzică cultă/sănătate – agricultură – desene – Teledjurnal – Teleobiectiv (din 1972) – Telecinemateca – știință și tehnică (Lumea de mâine) – voci tinere – 24 de ore*. II *Prim-plan (O viață pentru o idee) – România în lume – concert de estradă – Cărți și idei – muzică simfonică / Portativ '73, revista muzicii ușoare*.

Joi / I *Reluări – emisiune pionieri (Micii meșteri mari) – Teledjurnal, lecții agricultură – Teleşcoală, limba maghiară – La Volan – poezie – desene – Teledjurnal – sport – desene – Tinerii despre ei înșiși – 24 de ore*. II *Telerama (emisiuni externe) – film tineret – reportaj (În direct) – Teledjurnal – concert simfonic – Bucureștiul necunoscut – teatru scurt*.

Vineri / I *Limbi străine – Publicitate – reluări – Teledjurnal, Teleşcoală, limbi străine – protecția muncii (Atenție la neatenție) – muzică populară – Teleconferință de presă – desene – Teledjurnal – Reflector – film artistic – știință și tehnică (Cercetări pentru viitor) – 24 de ore – Din țările socialiste*. II *Serial copii – Publicitate –*

emisiune literară (Biblioteca pentru toți) – Revista economică TV – muzică simfonică – sport.

Sâmbătă / I *De vorbă cu gospodinele – folclor – reluări – Teledjurnal, limba germană – Ritm, Tinerete, Dans – istorie (Biruit-augândul) – desene – Teledjurnal – economic (52 de inițiative în 52 săptămâni) – Teleenciclopedia – serial (Mannix) – varietăți – Teledjurnal – sport – romanțe*. II *Muzică populară – reporteri peste hotare – muzică simfonică – emisiune film⁸*.

În ceea ce privește emisiunile sociale, care ne interesează cel mai mult, putem face câteva constatări. Astfel, există două ediții săptămânale ale *Reflectorului*, deși anul 1973 este ultimul an în care această emisiune este difuzată în mod regulat. Ea dispăre în 1974 — anul Congresului al XI-lea al PCR — și revine în grilă într-un mod cu totul aleatoriu de-a lungul următorilor ani din deceniul 1970, cu perioade de difuzare mai mult sau mai puțin frecvente.

De exemplu, în 1975, emisiunea revine în program, dar nu ca înainte, în orele de vârf, ci după-amiază, într-o formulă mai benignă). În general, în afara *Reflectorului*, se difuzează o anchetă „socială” pe săptămână. În noile emisiuni ale redacției Economice, *Teleobiectiv* și *Revista economică* (care va trece în cursul anului 1973 de pe al doilea canal pe primul, în orele de vârf), există rubrici critice care au alura *Reflectorului*, fără ca „vinovații” să fie recrutați dintre cadrele superioare administrative sau politice, ca înainte, și adesea fără să mai fie nominalizați deloc: un exemplu este rubrica „Flash” a *Teleobiectivului*, care face critica disfuncțiilor sau atitudinilor condamnabile constatate la unii responsabili cu activitățile economice. În schimb, există cel puțin două reportaje pe săptămână, întotdeauna elogioase, care prezintă locuri și „oameni ai muncii socialiste” sau bilanțul, mereu pozitiv, al anilor de după 1965. În sfârșit, există emisiuni speciale despre viața la țară (cele mai puțin urmărite, cum rezultă din datele publicate de către Oficiul de Studii și Sondaje) și din ce în ce mai mult emisiuni consacrate vieții tinerilor, care nu fac însă decât să le repete pe cele sociale, economice și ideologice (de data aceasta, cu tineri). În cadrul acestor programe pentru tineret vor apărea anchetele

tipice ale anilor 1973-1983: anchetele „morale“, care vor lăsa deoparte viața cotidiană (de o gratuitate „vinovată“) pentru a se focaliza pe parcursul formării „conștiinței socialiste“ la tineri. De altfel, acest gen de program va redefini, după 1973, câmpul emisiunilor sociale.

Programele din 1973 nu sunt încă sufocate de comenzile propagandistice ale Comitetului Central, deși nu mai există emisiuni-magazin economice, politice sau sociale care să nu trimită în primul rând la primele puncte din agenda ideologică în curs, trimiteri ale căror formule se uniformizează și se repetă la infinit, distrugând astfel frontierele de gen (dezbatere, reportaj, anchetă, documentar, emisiune muzicală sau literară). Se mai difuzează, rar, emisiuni realizate în exteriorul României, de muzică (mai ales clasică), filme, sport (sportul e puțin evident în synopsisul de mai sus, pentru că luna aleasă, ianuarie, e una săracă în evenimente sportive de audiență) și o importantă cantitate de emisiuni educative de tip „teleșcoală“ (în scădere, totuși, din cauza audiențelor foarte mici).

Tendința de creștere cantitativă nu vine de la sine. Să ne raportăm la anul 1980, și să facem calculul pe care l-am făcut pentru anul 1973:

1980				
Duminică	9:00-22:00	II	9:00-22:00	26h
Luni	16:00-22:00	II	16:00 22:00	12h
Marți	10:00-13:00	16:00-22:00		
		II	17:30-22:00	13:30
Miercuri	16:00-22:00	II	17:30-22:00	10:30
Joi	10:00-12:00	16:00-22:00		
		II	17:30-22	12:30
Vineri	16:00-22:00	II	16:00-22:00	12:00
Sâmbătă	10:00-22:00	II	19:00-22:00	15:00
Total ore: 101 ore și 30 minute, din care 41 ore la sfârșit de săptămână				

În 1983, deja, scăderea timpului de emisie al televiziunii era evident. De altfel, anul 1983 este anul la sfârșitul căruia programele de pe primul canal ajung la două ore de emisie pe zi, la începutul lunii decembrie, luni.

Duminică	8-22:30	II	13-22:30	15 plus 9 = 24
Luni	15-18	20-22:15		
		II	15-18 20-22:15	5,5 plus 5,5 = 11
Marți	11-13	16-18	20-22:15	
		II	20-22:15	6,25 plus 2,25 = 8,5
Miercuri	16-18	20-22:45		
		II	20-22	4,75 plus 2 = 6,75
Joi	11-13	16-18	20-22:30	
		II	20-22:30	6,5 plus 2,5 = 9
Vineri	14-18	20-22:15		
		II	15-18 20-22:15	6,25 plus 5,25 = 11,5
Sâmbătă	11:00-23:00	II	19:00-23:00	12 plus 4 = 16
Total: 86 ore și 45 minute (nivelul de dinaintea anului 1972) dintre care 40 la sfârșit de săptămână ⁹				

Pentru anul 1980, putem remarca o creștere ușoară față de anul 1973; însă schimbări apar în dispunerea programului în timpul zilei. Merită să evidențiem trei astfel de modificări: ora de sfârșit a programului este 22:00 — exact finalul orelor de vârf, iar ceea ce vine după e suprimat, segmentul 22:00-24:00, destinat înainte divertismentului sau artei; în al doilea rând, aproape o jumătate din cele 100 de ore de program se difuzează pe Programul 2, inaccesibil pentru aproximativ 80% din populația țării. În sfârșit, pentru a reveni la o observație pe care am făcut-o deja înainte: din punct de vedere tematic, pe măsură ce conturul generic al emisiunilor se șterge, se instalează o fractură între propagandă și divertisment. Tot ceea ce nu a fost îngropat de propagandă devine puțin câte puțin, până la 1985, divertisment, și intră ori în emisiunile de varietăți ori în „magazinele“ de sâmbătă sau de duminică. Putem remarca faptul că cele două zile de odihnă (duminică, mai ales, și sâmbătă) cunosc o creștere de 30 % în raport cu 1973, în timp ce programul celor cinci zile lucrătoare scade. Dintre toate aceste modificări, singura evidentă pentru public este fără îndoială devansarea sfârșitului programului, de la miezul nopții, apoi de la 23:00, la ora 22:00. În mod evident, este vorba despre un dublu mesaj pe care această grilă îl transmite. La nivelul cel

mai ascuns, este vorba despre o investiție morală a zilei: noaptea, când toate pisicile sunt negre, când conștiința (morală) adoarme, trebuie ca și trupul să se odihnească în mod egal, pentru că acum Puterii i-ar fi mult mai greu să-și înscrie mesajul, într-o minte relaxată sau obosită, decât ziua, într-o minte odihnită și constrânsă la lucru. Noaptea trebuie păstrată pentru a-ți reface forțele, care vor fi întotdeauna mobilizate mai mult în ziua următoare, în mijlocul colectivelor în care indivizii au locuri dinainte definite. Pe măsură ce Puterea se convinge că rolul de propagandă al televiziunii nu poate fi atât de important pe cât credea la început, va accepta concentrarea emisiunilor de ficțiune și divertisment la final de săptămână. Această scindare apare ca o soluție de compromis între Putere și televiziune, și ea va continua până la sfârșitul regimului. Finalul programelor va fi la ora 22:00 (sâmbăta la 22:30) și, dintr-un total de 20 de ore de program între 1985 și 1988, zece ore vor fi difuzate la sfârșit de săptămână.

O altă pondere importantă în programele TV ale anilor 1970 o are educația: orele integrate în sistemul național de educație, orele de limbi străine, la care trebuie adăugate „consultațiile pentru agricultori“, în afara venerabilei emisiuni *Viața satului*, cumulează un sfert din cele 100 de ore difuzate săptămânal. Orele de teleshcoală au cu siguranță un regim cultural aparte, pe care ar trebui insistat într-un alt studiu: generalizarea internetului le-ar fi făcut oricum inutile, dar ne putem întreba în ce măsură proiectul social care le susținea dădea dovadă de naivitate, de o necunoaștere a viziunii contemporane asupra „culturii“ sau de un proiect de emancipare socială care încerca să subordoneze, prin statutul de emanație a statului, o mare parte a culturii de masă¹⁰. Trebuie să mergem la datele despre audiență: emisiunile difuzate sub egida *Teleshcolii* nu atrag publicul. Un mic ocol spre rezultatele punctuale ale anchetelor realizate de către Oficiul pentru Studii și Sondaje al Radioteleviziunii Române ne va ajuta să identificăm mai bine interesul pentru emisiunile sociale și să formulăm observații despre audiența programelor din 1973.

*Studiu de caz.
Audiența în ianuarie 1973*

În fiecare lună, acest oficiu realiza un „barometru al telerecepției“ tuturor emisiunilor de televiziune din timpul unei săptămâni. Am găsit în arhive barometrul audienței în săptămâna 21-27 ianuarie 1973¹¹ (care conține ziua de 26, vineri, prima dată când aniversarea lui Ceaușescu devine un eveniment televizual). Aceste emisiuni erau ierarhizate în primul rând conform cu șase clase de audiență, și în al doilea rând — redundant, după părerea mea — conform notelor pe care publicul le acordă fiecărei emisiuni ca urmare a „satisfacției“ obținute privindu-le. Această dublă măsurare produce un paradox aparent, pe care astăzi îl știm rezolvat: există fie emisiuni foarte urmărite, care obțin un indice de satisfacție mai mic, fie emisiuni care obțin o audiență medie, dar aprecieri mari¹². Nota acordată spune ceva despre ceea ce putem numi imaginea „eului ideal“ al telespectatorului, dar succesul emisiunii este asigurat de audiență, indiferent de motivele invocate de telespectator. Interesul manifestat față de o emisiune nu depinde, cum știm astăzi, de „satisfacția“ — concept moral — pe care ea o produce, ci de intensitatea afectelor pe care le suscită. Cele șase clase ale audienței sunt următoarele: 71-100%, 61-70%, 41-60%, 21-40%, 11-20%, 6-10% și 0-5%.

Sunt trei tipuri de emisiuni care intră în prima clasă: filmele (mai ales cele străine care sunt programate la sfârșitul săptămânii, la orele de vârf), *Teleenciclopedia* (magazinul de tip Discovery pe care nimeni nu va putea să-l scoată vreodată din programul de sâmbătă) și câteva telejurnale (a căror audiență va fi de-acum în scădere) care ating un procentaj de peste 60%. Vârful de clasament pune autoritățile politice în fața unei realități banale, aceea a puterii ficțiunii și a povestirii, mai mare decât cea a informației (în epoca în care infotainmentul era necunoscut, în orice caz în Europa). Pe de altă parte, „telerecepția“ *Teleenciclopediei*, emisiune foarte stabilă și lipsită dintotdeauna de dimensiune ideologic-propagandistică, aduce o altă evidență: faptul că televiziunea este unul dintre cele mai eficace mijloace de creare a automatismelor

mentale și, în consecință, un agent puternic de demobilizare (politică). Pentru că ea hrănește apetitele, încurajând consumul ca activitate compensatorie la demobilizarea mentală pe care o induce. În cazul *Teleenciclopediei*, mai mult, este vorba despre apetitul cunoașterii care este încurajat, iar refuzul plierii la ideologia explicită a regimului, despre care mărturisește de pildă realizatoarea Cornelia Rădulescu, nu poate fi decât apreciat. În raport cu emisiunile social-educative, aceasta este una care întrebuințează ca prim limbaj de comunicare imaginea — fapt iarăși remarcabil având în vedere creșterea ponderii comentariului din *off* în cazul majorității celorlalte emisiuni. *Teleenciclopedia* este o emisiune care nu are nicio importanță politică, care nu vorbește despre prezentul social și politic, este dedicată „nevoilor” de cunoaștere și imaginarului natural, o nevoie care transcende identitățile culturale ale telespectatorului.

În cea de-a treia clasă a audienței regăsim cea mai cunoscută emisiune socială din acel timp — care va fi făcută din ce în ce mai rar, *Reflector*. *Reflectorul* este emisiunea cea mai vizionată din ziua de marți 23 ianuarie (60%), *ex aequo* cu *Telejurnalul*. În secțiunea 40-60%, regăsim majoritatea edițiilor *Telejurnalului* de la 19:30 (care, în 1973, deși se făceau eforturi pentru respectarea orelor de difuzare anunțate, nu începea totdeauna la ora prevăzută și avea mereu durate variabile), o seară de teatru (*Don Juan* de Molière) și spectacole de varietăți. Foarte iubite, acestea cunosc o scădere a audienței din cauza unei ore de difuzare foarte târzii: 22:53 pentru *Gala lunilor*, de pildă. Această oră dă o idee despre prelungirea emisiei mult peste ora de închidere a programului anunțată în ziar. Reportajele „pozitive”, emisiunile pentru tineri — o emisiune socială și un magazin — oscilează în jurul valorii de 30-40%, dar această audiență decentă se datorează plasării excelente, la ore de vârf. În schimb, audiența magazinului pentru tineri (*Ritm*, *Tinerete*, *Dans*) este dezavantajată de programarea de sâmbătă, de la ora 18:00.

Încă trei remarci. Prima: slabul impact al televiziunii în zona rurală (pe când majoritatea românilor locuiesc încă la țară) se resimte în audiența scăzută a emisiunilor care se adresează agricultorilor. Tradiționala *Viață a satului*, difuzată duminica

la ora 10:00, atinge 17%, în timp ce o emisiune mai specializată, *Timp și anotimp în agricultură*, nu ajunge la 8%. Cea de a doua remarcă: nicio emisiune specializată pe învățare — limbi străine, discipline studiate la școală — nu depășește 5%. Ultima: deși bine plasată, la ora 19:00, sâmbăta, una dintre emisiunile care fac elogiul regimului, al cărei nume va dăinui pentru multă vreme — *Arc peste timp* — nu adună decât 11% din public: oricare ar fi fost ambițiile aparatului de propagandă, era deci greșit să credem în rolul politic al televiziunii *ca parte a unui regim discursiv explicit*, cum este cel comunist.

Emisiunile sociale, deja mai puțin numeroase, au în aceste măsurători o audiență medie, învecinându-se cu cea a principalelor *Telejurnale*, cu un vârf pentru *Reflector*, ajuns la o frecvență săptămânală. Mai târziu, scăderea audiențelor știrilor va duce la o mult mai puternică punere în evidență a *Anchetelor TV*, considerate vârful de lance al programelor social-educative (apoi social-educativ-ideologice).

7. 1973: *Cincinalul în patru ani și jumătate*. Momentul restalinizării propagandei

Motivele pentru care credem că vârsta de aur a TVR se termină în 1973 nu țin doar de modificarea unor decrete de funcționare, prin care instituția devine de drept o parte a aparatului partinic de propagandă. Sigur, contează și începutul cultului personalității celebrat la televizor, cu ocazia aniversării secretarului general al PCR, dar nici asta n-ar fi contat atât de mult în economia unor programe tv prelungite și variate. Fideli, aici, valorii pe care ne-am hotărât s-o acordăm detaliului, vom observa și altceva. La începutul lunii februarie 1973, există două apariții în programul publicat în revista *RadioTV* care anunță întoarcerea parțială a culturii de masă staliniste (cu siguranță, de această dată va fi vorba despre o propagandă stalinistă națională), ca și cum stalinismul nu ar fi fost teribil, în anii 1950, decât pentru că a fost comandat și impus din afară. În esență sa, spectacolul stalinist (sau nazist-totalitar) al Puterii se pare că exercită o fascinație care, pentru Ceaușescu

și pentru unii dintre conducătorii români de partid, era prea mare pentru a putea să i se opună.

Pe 5 februarie 1973, sub numele neutru de *Cântecul săptămânii*, la ora 20:00, Televiziunea va prezenta prima ediție a unei emisiuni ce va deveni cotidiană: „Cele mai frumoase piese dedicate patriei, dragostei de țară, închinat muncii și făuritorilor vieții noi”. Primul cântec este cândva celebrul *Cincinal în patru ani și jumătate* (compoziție a lui Henry Mălineanu, text de H. Negrin, link pe youtube <http://www.youtube.com/watch?v=o2fC9s2NIBE>). Ceea ce era uimitor aici nu e atât decizia de a difuza un cântec patriotic ce aparține mai mult genului „muzicii ușoare”, transformând-o pe aceasta într-un gen muzical militant, deoarece tonul fusese dat de emisiunea *Cântare Patriei* (unde se difuzau, ce-i drept, mai mult coruri), ci faptul de a o difuza de cinci ori pe săptămână în minutul de vârf, chiar după *Teledjurnal* și, mai ales, titlul acestui prim cântec, care aduce aminte flagrant de versurile anilor 1948-1960 (compozitorul primise Premiul de Stat în 1953 și era unul dintre compozitorii cei mai premiați ai Festivalului de Muzică Ușoară de la Mamaia). Este adevărat că versurile cântecului nu puteau păcăli: îndemnul la muncă pe ritmuri alerte respingea pe de o parte registrul marțial al corului, însă lansa, prin utilizarea performativelor („Ne angajăm? Da!”), ethosul „romantismului revoluționar” pe care Ceaușescu avea să-l impună. A realiza planul cincinal în patru ani și jumătate era un angajament „provenit din dragoste și vis”: în ciuda promovării curente a realismului, și în emisiunile de literatură (alegem la întâmplare dintr-o suită de emisiuni care insistă pe această campanie: *Revista literar-artistică TV* din 8 octombrie 1973: „Realismul, o atitudine creatoare”, editorial de Sabin Bălașa¹), apare aici o diferență: în aceste melodii atenția nu mai este atrasă de prezentul cotidian și de individul care-l locuiește, ci de viitorul colectiv al României — adevăratul sens al realului, așa cum încerca el să fie acreditat. Acest titlu marchează un decalaj profund între limbajul mediatic modern, cel care pătrunsese deja și în mass-media românească, și limbajul noii propagande a regimului. Adresarea nominală inserată în aceste versuri („Hai, Fănică, hai!”) îndulcește impactul colectivist și rigiditatea propunerii, însă este evident faptul că de acum

înainte „Fănică” nu mai putea fi individul „anonim” pe care televiziunea vrea să-l facă cunoscut spectatorilor, în detaliile lui autentice (uneori dezamăgitoare), ci o iluzie necesară pentru a menține o alta — eficacitatea expresiei mobilizatoare.

Nu există nicio aluzie la Ceaușescu în acest cântec. Însă, în ziua de 6 februarie, revista *RadioTV* anunță cu litere roșii difuzarea unui film documentar cu titlul: *Conducătorul, revoluționarul, bărbatul de stat, omul. Film documentar consacrat personalității tovarășului Nicolae Ceaușescu*. Autorul este Eugen Mandric, jurnalist talentat, cunoscut în lumea literară, director al unei case de producție de film. Unul dintre redactorii acestui film a fost viitorul prezentator și realizator de la Radio Europa Liberă, Neculai Constantin Munteanu, care vorbește despre film într-un dialog realizat de Ovidiu Șimonca, în 2007, în revista *Observatorul cultural*. Filmul ar fi fost realizat în trei zile și trei nopți, sub supervizarea lui Bujor Sion, președinte al Comitetului de Stat al Radioteleviziunii și unul dintre cei mai perseverenți contributory la cultul personalității soților Ceaușescu (după cum am avut ocazia să observăm). În ciuda titlului strident, remarcăm prezența „omului” în poziție finală. Neculai Constantin Munteanu spunea: „Scenaristul dorea imagini cu Ceaușescu în posturi umanizate, nu în demonstrații, nu la tribună, nu în congrese. Dorea imagini cu familia, imagini de vacanță.”² Primul film consacrat lui Nicolae Ceaușescu, la puțin timp după prima sa aniversare foarte mediatizată³, este, cum se spune, copilul epocii sale. Era nevoie ca acest imn adus gloriei lui Ceaușescu să îmbrățișeze toate valorile promovate în discursurile sale: supremația „conducerii colective” îl transformă pe fiecare individ, și pe Ceaușescu de asemenea, într-un „erou” anti-anonim (un soi de „marele anonim”), o figură decupată din „masă”; printre atâtea emisiuni care pun în valoare figura muncitorilor și viața morală a oamenilor — ne aflăm la doar patru ani și jumătate după august 1968 — miza era să facă valoroasă umanitatea personalității acestuia în raport cu imaginea Partidului, încă dominatoare.

O nouă etapă a istoriei TVR se conturează în 1973, în relația ei cu puterea politică și cu misiunea sa de instituție media culturală și ideologică. Televiziunea devine de acum un difuzor al noii „culturi de masă” înțeleasă drept sumă a unor

inițiative de mobilizare dirijate de sus și executate de jos, animate de un ideal deloc cultural sau estetic, ci strict politic. Partea cea mai fezabilă, cea mai ușoară și deci cea de care televiziunea se achită cel mai des din sarcina legată de acest concept anacronic a culturii de masă va fi cultul personalității. Ceea ce apare din acest moment — fără îndoială simbolic pentru noua etapă a instituțiilor media din România — este noua distincție, impusă de o agendă politică într-un regim deja totalitar, între fals și adevărat, între insignifiant și important: una pe care imaginile de televiziune nu le pot sugera foarte bine și care, de acum înainte, vor fi marcate mai ales prin comentariul scris sau verbal.

Ajungem la temele morale pe care televiziunea le ilustrează prin emisiunile sale, după 1972. Care sunt acestea?

În primul rând, *sacrificiul individualului pe altarul colectivului*. Spre exemplu, la 5 octombrie 1972, într-o ediție a emisiunii *Teleconferința de presă*, Octavian Groza, ministrul energiei electrice, vorbea despre „necesitatea și posibilitatea de reducere a consumului de energie”. Acest tip de mesaj apărea deci încă înainte de criza mondială din 1973, deși în mod discret⁴. Va fi nevoie de un subterfugiu retoric pentru a declanșa dialectica ce îi va permite lui Ceușescu să reziste ascensiunii colectivului: numele spectacolului de televiziune aniversar din 26 decembrie 1974 se numește „Întruchipând Partidul”. Există aici o dimensiune simbolică a individului care se va impune repede în fața colectivului: televiziunea va promova de acum doar acele nume de personalități care pot „întruchipa Partidul”: o pleiadă de eroi trecuți în neființă, dimpreună cu Ceaușescu, singurul în viață. Desigur, acest travaliu de anonimizare a *star system*-ului pe care orice televiziune îl creează și dezvoltă va fi lent până în 1983 — și rapid după.

În al doilea rând, televiziunea promovează *integrarea socială prin muncă*, în detrimentul diferențelor: toate emisiunile despre viața tinerilor devin portavocea acestei campanii. Ajunge să cităm câteva exemple pentru a le observa însemnătatea: pe 9 iunie 1972, *Ancheta TV* face „Radiografia unei mentalități” care este cea a indiferenței, mentalitatea „paraziților” care refuză munca, a individualiștilor care înfruntă sistemul; pe 10 august, în emisiunea *Tinerii despre ei înșiși*, se vorbește despre „Viața de

măine”, „o anchetă despre tinerii care trăiesc din expediente” (r: Vartan Arachelian); pe 25 august, o altă *Anchetă TV* vorbește despre „Cei care nu fac nimic” (r: Carmen Dumitrescu); pe 5 septembrie, în emisiunea-magazin *Căminul*, o rubrică se numește „Viciul lenevicii”; pe 28 septembrie, în sfârșit, o altă ediție a emisiunii *Tinerii despre ei înșiși* se va numi „Amfiteatru și producție”. Doar peste câteva luni, la 6 februarie 1973, telespectatorii vor judeca oportunitatea unei „experiențe dialectice” speciale a Uzinelor „23 August”, în *Seară pentru tineret*: tinerii muncitori dobândesc experiența a patru ore de muncă ce alternează cu patru ore de cursuri: un vis tipic șazeciopist, visat probabil de maoiștii parizieni, prinde viață, iată, și nu e vorba acum să ironizăm o inițiativă care, dublată de o bună organizare, avea de ce să bucure. Ne putem întreba însă dacă realitatea visată și realitatea realizată sunt unul și același lucru.

În al treilea rând, televiziunea se angajează într-un proces fulminant de colectivizare și de deierarhizare estetică a imaginii culturale, la care contribuie în primul rând emisiunea *Cântarea României*. Prezentată drept un concurs muzical coral, cu o durată de 80 de minute, săptămânală, noua inițiativă va angaja toate județele țării și sfârșitul ei de sezon va fi reprezentat de diferitele sărbători politice și naționale, cu un impact mereu crescător. Prima ediție a acestei emisiuni, difuzată cu titlul *Carmen Patriae* și realizată cu sprijinul filialelor județene ale Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, a avut loc pe 8 octombrie 1970. Considerat elitist, fără îndoială, titlul devine, tot în 1970, *Cântare Patriei*, iar începând cu 1977 *Cântarea României*, titlu care va dura cât emisiunea, până în 1989. *Cântarea României* va aduna tot ceea ce era recunoscut ca eveniment cultural oficial, astfel încât numele acesta devine o valiză enormă înăuntrul căreia cultura înaltă și cea de masă, profesioniștii și amatorii se confundă într-o nouă practică a *culturii de masă* curățată tocmai de formele ei la modă în Occident: muzica tânără (rock mai ales) și filmul. Emisiunea cu acest nume nu este decât vârful unui aisberg imens și diform, care nu face altceva decât să marcheze ruperea cuvintelor de „lucruri”. Devenită un episod al cultului personalității, *Cântarea României* atinge apogeul în programele de după 1974: un cocktail de muzică populară, muzică corală („revoluționară”), recitaluri

de poezie patriotică și politică și reportaje în uzine și pe câmpuri, punctate cu momente de operetă sau de operă⁵. Revista *RadioTV* va fi pusă în situația de a organiza concursuri de cultură de propagandă. Iată un exemplu din 1972: concursul de librete de teatru radiofonic, de televiziune și de literatură, organizat „în conformitate cu decizia recentă a Comitetului Executiv al Comitetului Central al PCR în legătură cu aniversarea a 25 de ani de la proclamarea Republicii Populare“:

Participanților la concurs li se recomandă o tematică în centrul căreia să se afle oamenii zilelor noastre, inspirată din eforturile întregului popor angajat în opera de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate, din fapte autentice de viață, evenimente și întâmplări desprinse din viața de zi cu zi a societății noastre primate prin prisma principiilor eticii și echității socialiste și comuniste, din procesul de formare și dezvoltare a conștiinței socialiste a maselor, din munca plină de abnegație a clasei muncitoare, țărănimii, intelectualității, a tuturor celor angrenați în opera de perfecționare a vieții sociale, economice și culturale din patria noastră. Participanții pot aborda, de asemeni, probleme actuale ale dezvoltării tinerei generații, sub conducerea partidului.⁶

Astfel de construcții lineare, paratactice, cumulative și impersonale în același timp vor apărea tot mai frecvent în presa românească, al cărei discurs e obligat tot mai mult la sugestia unei transcendențe — aceea a sursei enunțului — și a unei escatologii — o „viitorologie“ la care aderă emisiuni cum este *Colocvii despre viitor*, de pildă. Programele televiziunii, așa cum sunt anunțate în revista de programe (*Programul de radio și televiziune*, apoi *RadioTV* din 1968, *TeleRadio*, la sfârșitul anilor 1970 și *Panoramic RadioTV*⁷ înaintea căderii regimului), se pun din ce în ce mai mult în serviciul unei culturi de masă oficiale care se organizează într-un mod din ce în ce mai evident. După 1969, după 1971 și apoi cu ocazia Congresului al XI-lea, în 1974, limbajul de lemn se va instituționaliza în mass-media. Se va ajunge la investirea realității sociale cu o morală formală, pe care Congresul al XI-lea o va ratifica într-un document care se numește *Codul principiilor și normelor muncii și vieții comunistilor, ale eticii și egalității socialiste* cunoscut mai ales sub numele de *cod al eticii și echității socialiste*. Înainte de a fi ratificat, fusese

„discutat“, adică difuzat către toți „oamenii muncii“ ai țării. Difuzarea și învățarea formulelor oficiale, utilizarea lor în toate discursurile oficiale vor deveni practică curentă, încă din 1969. Dacă diverse sintagme se promovează episodic la televiziune până în 1969 (ca de pildă „multilateral dezvoltat“ sau „conducere colectivă“), aceste norme ale eticii și echității socialiste constituie pivotul orientării tuturor programelor social-educative ale TVR din 1973-1974.

Acest cod, structurat în 33 de paragrafe, are câteva sintagme-cheie, care desemnează temele obligatorii pentru tot ceea ce va conta de acum înainte în materie de media de masă în România:

*conducere colectivă, discutare a problemelor într-un cadru organizat, a apărării unității de monolit al partidului ca pe ochii din cap, a luptei împotriva furtului din bunul obștesc, a respecta munca, a apăra patria, a milita pentru unitatea de monolit moral-politică a poporului, a promova principiile eticii și echității socialiste în viața socială, a fi dușmanii neîmpăcați ai: individualismului mic-burghez, manifestării egoismului, concepțiilor burgheze, influenței mentalităților lumii capitaliste, tendințelor de căpătuială, parazitismului, speculei, a oricărei forme de a obține venituri ilicite, a teoriilor idealiste și prejudecăților mistice, a aroganței, a urii față de cel de lângă tine; crearea unui climat favorabil expresiei și confruntării libere a opiniilor, acționarea hotărâtă împotriva birocrăției, promovarea unui bun climat pentru dezbateră exigentă a curenților de orice fel*⁸.

Recăderea parțială în marasmul discursiv al anilor 1950 este suficient de vizibilă la lectura hiperbolelor de mai sus. Este evident faptul că un nou spirit combativ se reinstalează, odată ce era luptei de clasă părea să fi luat sfârșit. Faptul că Ceaușescu ar fi vrut să reînvie astfel un spirit ideologic dispărut pare o primă explicație plauzibilă pentru importanța pe care acest cod o dobândește în presa românească și mai ales la Televiziune. Dacă prin această politică disciplinară Ceaușescu voia să preîntâmpine vreo intervenție politică sovietică, de orice natură ar fi fost ea — militară sau politică —, iată o altă presupuziție valabilă. Să remarcăm aici o intuiție politică importantă: dușmanul trebuie să fie resuscitat din timp în timp,

altfel vigilența slăbește și alte orizonturi de gândire și de afect devin mai interesante.

Toate aceste lucruri sunt evidente. Eșecul acestei remoralizări sociale care cade în sarcina televiziunii vine însă mai ales din caracterul desuet, în 1974, al limbajului întrebuintat, după ce emanciparea, inclusiv de ordin discursiv din anii 1960, a făcut ca ironia să devină o trăsătură evidentă a discursului mediatic, alături de o reîntoarcere la limbajul înțelepciunii populare tradiționale, promovat de către direcția naționalistă a regimului.⁹ Sunt achiziții ce nu vor putea fi pur și simplu negate. O altă achiziție discursivă a instituțiilor media din anii 1960 a fost jocul, mai ales jocul de limbaj și utilizarea referințelor culturale recente rezultate din cultura europeană clasică și modernă (nume de actori, de filme, de interpreți, de scriitori, un imaginar cultural european și occidental complet, care s-a format în anii 1960 cu ajutorul televiziunii). A apăra ceva „ca pe ochii din cap” (este comparația pe care Ceaușescu a utilizat-o el însuși în momentul funeraliilor lui Gheorghiu-Dej) nu mai putea convinge: formula era înțeleasă ca pură expresie a unui voluntarism monologic, deoarece a o contracara ar fi însemnat intrarea într-o situație de diferend, unde nu era vorba despre a face să concureze două opinii diferite în jurul aceluiași obiect, ci două obiecte diferite imposibil de legat de același discurs.

Toate emisiunile sociale care vor fi în program după această dată — și deja din 1972, când acest cod a fost pus „în dezbatere” — vor trebui să revendice explicit unul dintre cele 33 de paragrafe, din care am scos expresiile cele mai frapante. Doar unul dintre ele este „pozitiv”: este încurajarea confruntării libere a opiniilor, dar această libertate nu se poate manifesta decât într-un „cadru organizat”: va fi micul colectiv, reprezentativ din punct de vedere social și biologic, pe care anchetele televiziunii îl va aduce în studio pentru „a-și da cu părerea” despre situația în discuție. Din perspectiva pregătirii acestui cadru, a responsabilității pe care fiecare dintre membrii săi o avea cu privire la opinia pe care trebuiau să fie capabili să o exprime, autocenzura devenea foarte puternică. Explicația acestui fapt este simplă: în cadrul unei reuniuni, vocea mea se găsește în situația ingrată de a vorbi singură, dar de a spune ceva în numele unei realități sociale care o depășește, determinată

de o lege generală, „codul eticii și echității socialiste”. Tot ceea ce ea va spune neconform cu codul îi va fi imputat, ei, vocii care vorbește, în timp ce tot ceea ce ea va spune în conformitate cu codul va fi răspunsul cerut de cadrul comandat și pregătit pentru expresia ei. Aceasta va fi toată diferența, crucială, între un interviu luat la colț de stradă sau în orice alt loc de trecere, și un interviu luat cuiva situat „într-un cadru organizat”, un colectiv instituționalizat și deja conotat politic. Vom relua această discuție când vom analiza *Anchetele TV* ulterioare anilor 1973-1974.

Privit de sus, din perspectivă multianuală, programul Televiziunii are din ce în ce mai multe secvențe „aniversare”. La 26 ianuarie avem aniversarea lui Ceaușescu, oficială începând cu 1973 și anunțată în program începând cu 1974, primăvara avem „campania agricolă” de primăvară (cea de-a doua parte a ei se organizează toamna), vara este pregătită Ziua națională, 23 August, în timp ce toamna sunt „întâmpinate” fel de fel de evenimente de partid: congresele, conferințele naționale, plenarele conduse de același Ceaușescu. Discursul lui rămâne, până la un nou eveniment important, singurul tezaur al limbajului oficial, de unde jurnaliștii au obligația să împrumute sintagmele și temele propriilor articole. Privite fără a avea în vedere viitorul, programele politice se dispun în jurul *Telejurnalului*, în mare parte între 19:00 și 21:00, în timpul săptămânii, iar duminica la sfârșitul după-amiezii, apoi încă o dată, după *Telejurnal*. O problemă apare aici: programatorii încearcă să crească audiența emisiunilor politice și ideologice prin plasarea lor la orele de vârf, dar tocmai asta va face ca telespectatorii să părăsească aceste ore și să-și mute interesul pentru programele tv fie mai târziu, fie (în weekend) mai devreme. Astfel, audiența generală va scădea, iar *Anchetele TV*, singurele emisiuni interesante programate la orele de vârf, vor avea scururi de audiență mai bune, spre sfârșitul anilor 1970, decât *Reflectorul* perioadei anterioare. „Uciderea” orelor de vârf prin programarea emisiunilor de propagandă va duce la scăderea treptată a rolului de coeziune socială al televiziunii. Ceea ce face consens în programele ulterioare anului 1973 sunt tot mai puțin emisiunile produse de TVR (concursul *Cel mai bun*

continuă!, de pildă, dar în primul rând programul de Revelion), cât telefecțiunile occidentale și transmisiile sportive.

Anul 1974, când Ceaușescu devine președinte, aduce primele mari cicluri de emisiuni ideologice: în februarie, *România — XXX* este o „revistă social-politică” consacrată celei de-a 30-a aniversări a noului regim politic (23 August 1944). Este adevărat că este vorba despre o emisiune care face parte din programele „de sărbătoare”, însă ea va fi continuată de altele care intră de-acum în programele „normale”. Pentru că, din 1974 încolo, cererea de mobilizare socială adresată mediei devine excesivă și tinde să transforme anul calendaristic într-o suită neîntreruptă de „sărbători” ale muncii. Această aglutinare a secvenței politice în jurul *Telejurnalului* are două motivații: pe de o parte, Oficiul de Studii și Sondaje demonstrează, în aceeași epocă, că anumite emisiuni dintre cele mai urmărite, printre care *Telejurnalul*, aveau puterea să antreneze audiența către amonte și către aval. În același timp, plasarea acestuia în mijlocul secvenței politice făcea parte din munca de construcție a realității sociale conform unei imagini ale cărei linii generale erau date de propagandă. În epocă, evenimentul public se reduce treptat la ceea ce se petrece în jurul persoanei publice a lui Nicolae Ceaușescu. Cu cât programul tv se îndepărta de *Telejurnalul* de seară, cu atât erau mai puțin importante din punctul de vedere al reprezentării realității ca eveniment emisiunile difuzate. „Realitatea” la care fac aluzie filmele, varietățile, emisiunile de știință, emisiunile pentru copii etc. era mai degrabă tolerată la televizor, în măsura în care viza mai degrabă persoana privată a telespectatorului. Demnitatea acestei realități se împuțina pe măsura instalării ei departe de prezența președintelui (și a soției sale¹⁰). Puțin câte puțin, întregul program al televiziunii din timpul săptămânii se transformă într-un lung *Telejurnal*: apropiere nu doar cronologică, ci și tematică: un număr mereu mai mare de emisiuni se prezintă ca niște jurnale de actualități — ca și cum cenzurii i-ar fi fost teamă ca, în lipsa lor, vidul de actualitate să nu se facă simțit.

În schimb, *Tribuna TV* va fi pentru mult timp cap de afiș, datorită reluării în titlu a sintagmei făcută celebră de faimosul discurs al lui Ceaușescu la Congresul al X-lea (televiziunea văzută drept „tribună captivantă”). La nivelul limbajului utilizat pentru

a descrie obiectivele emisiunii, vom vedea iar la lucru paradoxul impus de regimul ideologic ceaușist, o provocare pe care puține dintre personalitățile culturale și mediatice din epocă s-au străduit să o înfrunte, cu un succes parțial și care, din punctul nostru de vedere, astăzi, rămâne excepțional. *Tribuna TV* este o emisiune chemată

să oglindească viața ideologică din țara noastră, să reliefeze amplificarea factorului subiectiv în progresul societății românești contemporane, sporirea ponderii componentei teoretico-ideologice în existența materială și spirituală a națiunii noastre socialiste.

O mențiune: nu trebuie să ne înșelăm cu privire la accepțiunea dată sintagmei „amplificarea factorului subiectiv” promovată de către această emisiune: este vorba tocmai despre „trăirea ideologică” pe care fiecare emisiune are sarcina de a o produce. Subiectivitatea la care trimite prezentarea are la origine o subiectivare predefinită, în așa fel încât „factorul subiectiv” nu are nicio legătură cu dimensiunea de creativitate personală la care ne-am putea gândi. De altfel, cu cât descrierea emisiunii devine mai generală, cu atât „conținutul” emisiunii se eliberează de constrângeri specifice. Vom asista, în ceea ce privește emisiunile sociale și de propagandă, la o indiferență mereu mai mare față de realitatea socială, etică și culturală a oamenilor și a societății pe care televiziunea se presupune că trebuie să o acopere. Totuși, nu s-a ajuns încă la momentul agoniei. Televiziunea trăiește și semnele de viață sunt vizibile, în sensul că, deși pre-judecat (de la prejudecată), „factorul subiectiv” va rămâne, în anii 1970, în centrul eforturilor anumitor reprezentanți ai propagandei, ca de pildă Dumitru Popescu.

Descinsă din sus-numitul „cod etic” adoptat în 1974, o sintagmă oficială se impune în emisiunile social-educative ale Televiziunii încă din 1973: „etica și echitatea socialistă”. Frecvența sintagmei — de regăsit în toate genurile de emisiuni sociale, economice și educative¹¹, — denotă o rigidizare a atitudinii realizatorilor, care nu mai lasă telespectatorul să privească și să judece, ci judecă și condamnă ei. Începând cu 1972-1973, asităm la o *moralizare mediatică*. La început, ea evoluează în același timp cu critica socială lansată cu vreo zece ani înainte.

Către sfârșitul anilor 1970, critica morală va fi uzurpat decisiv locul criticii factuale. De-acum, devenea foarte greu de temperat cursa nebună a propagandei, al cărei scop de a accelera ritmul de creștere a economiei și transformarea morală a cetățenilor era de-acum evident. Însă aceste parade ale propagandei ar fi fost neputincioase dacă un poet și animator media-tic inteligent, ambițios și puternic, nu s-ar fi implicat. A avut forța să răspundă acestei provocări, să discearnă ce putea și ce nu putea să „meargă” în program și ceea ce, cu ajustări considerabile, rezolva problema „amplificării factorului subiectiv”: este vorba despre Adrian Păunescu.

Credem că, la nivelul culturii de masă din România anilor 1970-80 — cultură de masă înțeleasă de acum atât în sensul occidental al sintagmei cât și în cel local („masele de oameni ai muncii”) — există doi animatori și realizatori culturali care au făcut regimul ceaușist, cel puțin până la mijlocul anilor 1980, nu doar suportabil, ci pe alocuri chiar popular: regizorul (de filme mai ales istorice) Sergiu Nicolaescu și poetul Adrian Păunescu, conducătorul cenaclurilor *Flacăra* (veritabile Woodstock-uri românești care umpleau stadioanele la începutul anilor 1980), realizator de emisiuni de televiziune și de radio, jurnalist, și după 1989, șef de partid, de revistă, animator și realizator de emisiuni la canale private și profesor al Universității private Spiru Haret. Activitatea sa la televiziune merită un studiu aparte, măcar pentru că el a realizat, după 1973, programe pentru tineret și emisiuni literare care reușeau, în ciuda tematicii, să aibă audiențe foarte bune¹². Dacă la el încercarea de a topi laolaltă ideologia și „viața”, entuziasmul și supunerea, atinge rezultate remarcabile¹³, alți oameni și alte instituții au încercat să demonstreze că, dacă nu totul era perfect în România socialistă a prezentului, austeritatea era impusă pentru o cauză nobilă: suveranitatea economică și politică totală într-un viitor apropiat. Odată conștienți de semnificația sacrificiului la care televiziunea își îndemna telespectatorii, aceștia urmau să devină eroii unei mari națiuni, desigur anonimi în raport cu singurul care avea drept la un renume public. Una dintre rarele dovezi ale eforturilor pentru o propagandă „adevărată” la Televiziunea Română este ediția din 14 mai 1973 a emisiunii *Revista literară TV*, dedicată poeziei politice.

Subiectul anchetei emisiunii sună astfel: „Poezia politică, expresie a marilor idealuri sociale — nu teritoriu al lozincilor de paradă”¹⁴. Nu vom insista niciodată destul pe legătura crucială dintre naționalismul românesc (antisovietic și antiimperialist) și cultul eroului național pe care îl întruchipează după 1968 Nicolae Ceaușescu. A-i preamări figura însemna, pentru toată pleiada oamenilor de presă și de litere angajați în politica culturală a regimului, să aperi suveranitatea patriei împotriva înclinațiilor hegemoniste ale URSS.

8. Anchetele morale, între asprime „populară” și clemență „seniorială”

Probabil că nimeni n-a uitat (sau, dacă da, poate revedea pe YouTube) discursul lui Ceaușescu de miercuri 20 decembrie 1989, de înfierare a „huliganilor” din Timișoara și cererea adresată „poporului” de a-și confirma adeziunea la un regim devenit insuportabil. El spune, la un moment dat, că „armata a dat dovadă de (prea) multă răbdare” și că, în sfârșit, e vremea pedepsei. Menționarea clemenței nu era nouă. Dacă de la sfârșitul anilor '60 discursurile oficiale (de pildă cel al lui Zaharia Stancu, la întâlnirea de lucru dintre Ceaușescu și scriitori de care am mai vorbit aici) puneau accentul pe deplinul acord existent, în România, între societate și conducerea politică — spre deosebire de Cehoslovacia, de Ungaria, de pildă — anchetele morale pun în scenă nu doar procese ale unor atitudini condamnate pe baza valorilor directe ale regimului, cum ar fi munca, patriotismul, familia, solidaritatea în sprijinul instituțiilor de stat, ci și indulgența seniorială a Puterii, după o rețetă devenită clasică: prezentarea personajului negativ atrage diatribele „colectivelor de muncă” obligate să trimită pe adresa televiziunii poziții asumate de organizațiile de partid respective, dar și ale unor particulari (desigur, de cele mai multe ori afiliați unor domenii de lucru agreeate de ideologia socialistă) ale căror judecăți sunt îndeobște dure, nemiloase. Răspunsul realizatorilor, cel care nu se mai dă, în ultima jumătate a deceniului opt, în numele exclusiv al instituției televiziunii, ci

implicit sau uneori explicit în numele partidului a cărui voce este televiziunea, dovedește o indulgență optimistă și „umanistă” totodată, care sluja fără îndoială imaginea unui „monarh luminat” pe care Ceaușescu și-o revendica, diferită de cea a dictatorilor de care alte trăsături de caracter îl apropiau. Înainte de decembrie 1989, deși rigid, orgolios, ranchiunos, Ceaușescu ținea totuși să întruchipeze o figură fermă dar rațională, dreaptă dar iertătoare (vezi și cazul lui Constantin Pârvulescu la Congresul al XII-lea al PCR, lăsat în viață și nici măcar arestat așa cum, fără îndoială, s-ar fi întâmplat în anii '50). Nu pentru că Ceaușescu ar fi fost indulgent, ci pentru că ținea la imaginea lui de lider luminat, într-un context internațional în care bursa violenței scădea tot mai mult și, nu în ultimul rând, în care spera obținerea Nobelului pentru pace. Superioritatea regimului socialist trebuia să fie una evidentă în plan moral, plan în care, naiv, Ceaușescu a încercat o revoluție de conștiință cu mijloace mult prea precare pentru a fi putut reuși mai mult decât ceea ce știm că a făcut.

Sinteza dintre ideologie și „viață” va fi misiunea anchetelor de televiziune, care, din 1973, nu mai au drept obiectiv principal critica disfuncțiilor sistemului economic, a obstacolelor pe care birocrăția le pune în existența de zi cu zi a oamenilor, a insuficienței organizării producției, ci întârzierile în realizarea unei conștiințe „socialiste” care să caracterizeze fiecare cetățean român. Din nefericire, încă din momentul în care aceste anchete văd lumina ecranului, mai întâi ca un subgen nou care îmbogățește genul anchetei de presă, gen lansat la mijlocul anilor 1960 și impus repede la televiziune (alături de reportaje, documentare și „eseuri” televizuale lirice), frecvența lor scade. Totuși, ele nu vor ajunge niciodată în situația *Reflectorului*, cu pauze de difuzare de luni de zile. Anul 1973 poate fi considerat momentul când *Ancheta TV* și *Reflector* se întâlnesc pe traiectorii opuse, cea dintâi în plină evoluție, în creștere, iar cea de-a doua la crepuscul, în scădere, pe cale de dispariție.

Anchetele TV pe care le-am putut urmări, difuzate între 1973 și 1983 — optsprezece (față de numai șase între 1965 și 1972) — ne-au determinat să propunem apelativul de „moral” pentru aceste emisiuni ale căror teme se inspiră toate din „codul etic” devenit document politic oficial în 1974, și a

căror realizare tehnică și poetică se distinge în mod sensibil de anchetele și *Reflectoarele* anterioare. Unele dintre aceste anchete au fost redifuzate după 1990 sub două generice. Mai întâi este vorba despre un program din 2006, timp de o oră săptămânal, după miezul nopții, realizat de Liana Săndulescu, florilegiu de emisiuni vechi care nu ține cont de perioada în care emisiunile respective au fost difuzate în premieră. De la magazinul de actualități *Săptămâna*, din 1964-1965 și până la reportajul semificțional *Un zâmbet pe 16 mm*, reluat după 1989, reluările propuse de Liana Săndulescu sub numele de *Insomnia* acoperă o durată de aproximativ 30 de ani. De asemenea, este vorba de proiectul Irinei Negraru (ca urmare a unei propuneri făcute de istoricul Alina Pavelescu și de către mine), *Retrovizor*, difuzat cinci zile pe săptămână pe canalul regional TVR3 în 2012, program care conține emisiuni a căror premieră este în general ulterioară anului 1970, și care încearcă să se focalizeze asupra unor atitudini și probleme sociale tipice înainte și după 1989 (de exemplu căsătoria: cum făcea televiziunea din mariaj o valoare conformă imperativelor morale de dinainte de 1989, și cum și de ce se căsătoresc tinerii în zilele noastre). Din păcate, aceste două programe de reluări au fost astfel difuzate încât audiența și miza lor să fie minime.

Două reportaje economice din 1972 demonstrează că, înainte de a dispărea, funcția critică a emisiunilor sociale a putut fi asumată de emisiunile economice: fostul realizator Valentin Verzeanu și colaboratorii săi (Ionel Cristea și Ciprian Enache) ne-au confirmat acest lucru, așa cum o fac și cele câteva scripturi ale emisiunii *Revista economică TV*, care trece încă din 1974 pe primul canal, chiar după *Teledjurnal*, difuzându-se săptămânal. Ironia este posibilă mai degrabă în aceste emisiuni decât în *Anchetele* care prelungesc de bine de rău *Reflectorul*. „Nu mai există niciun fel de pește, nici viu, nici decedat”, constată reporterul Sorin Pamfil cu ocazia unei anchete dintr-un magazin de pește din piața Vitan, în 1972¹. Într-o *Revistă economică* difuzată în 10 decembrie 1975, este inaugurată o nouă rubrică, satirică, „Păcală printre noi”². Primul reportaj din rubrică: o cale ferată deasupra căreia cele două fire electrice erau așezate pe stâlpi, în așa fel încât trenurile nu puteau circula. Secvența imediat următoare: drumul către orașul Brăila

era iluminat în plină zi (în timpul economiei de combustibil generalizate). Comentariul reporterului: „Ca să fim sinceri, nu toți stâlpii aveau becurile aprinse, numai o jumătate: fără îndoială, pe motiv de economie”³. Locul acestei rubrici, către finalul unei emisiuni mai lungi, cu profil economic, prezintă dezavantajul de a atrage mai puțin atenția — și mai puțini telespectatori, în consecință, vor îndura reportajele de propagandă care precedă pastila satirică de final. Acest gest de camuflaj devine, în cea de-a doua perioadă a TVR, tipic pentru strategia de supraviețuire a unei culturi de masă recuperate în proporție tot mai mare de propagandă. Așadar, avantajul formatului de tip magazin al acestei emisiuni este evident: magazinul putea să absoarbă lozincile care încărcau emisiunile sociale, economice, educative de după 1973 fără a renunța la rubricile cele mai atractive, aruncate însă spre sfârșit. Aici, satira morală nu dispărea niciodată înainte de reducerea drastică a emisiei, dar ea nu mai putea viza decât fapte punctuale, fără a amenința ierarhia de importanță a conținuturilor mediatizate, decisă la cel mai înalt nivel politic, și fără a mai amenința, ca în anii 1960, ierarhia politică locală.

Vom încerca să ilustrăm caracterul moralizator al emisiunilor de televiziune de după 1972, cu ajutorul unui număr de 15 anchete difuzate între 1973 și 1983. Informațiile pe care ele ni le oferă pot fi îmbogățite prin lectura programelor unde și-au găsit locul și importanța. Din punct de vedere statistic, numărul emisiunilor discutate aici reprezintă 5-10% din toate anchetele difuzate în acest interval. Din punct de vedere structural și programatic, aceste anchete suportă de-a lungul anilor metamorfoze, în funcție de ideile mai mult sau mai puțin fericite ale responsabililor politici ai activității Televiziunii (în primul rând Dumitru Popescu), dar și potrivit agendei politice în curs. Ele fac adesea parte din emisiuni-magazin ca *Seară pentru tineret*, din programele „festive” din toamna lui 1977. Sunt redenumite „anchete sociale” în 1975, altele *Ancheta T*, cu T de la Tineret: fiind vorba în general despre copii și tineri, și adresându-li-se, aceste anchete se încadrează, pe de o parte, în programele Televiziunii pe care le numim sociale, pe de altă parte în cele pentru tineret. Statutul lor incert, frecvența variabilă (dar fără oscilații majore) sunt, înainte de toate, simptomul

unei crize — o criză psihologică a regimului reprezentat de cuplul Ceaușescu, a cărei conduită devine mereu mai imprezvizibilă, în încercarea de a salva aparențele unei guvernări resimțite tot mai puternic ca îndepărtându-se de evoluția socială și culturală a restului Europei.

În 1973, putem număra în jur de 20 de anchete purtând nume mai degrabă atractive, sugestive. Iată 15 dintre acestea: *DMH (Direcția Mișcării Hârtiilor*⁴, r: Al. Stark); *Conviețuire* (r: Carmen Dumitrescu), *Catedra nu e amvon* (r: Anca Arion, anchetă pe care am urmărit-o); *Cât ne costă lipsa de răspundere* (r: Galina Enișteanu), *A fi student comunist, Abuzul* (r: Mihai Stoian), *Școala și producția* (r: Ion Sava), *Căminele tineretului* (r: Vartan Arachelian), *Capcane* (r: Anca Arion), *Medicamentul, aliat sau dușman?* (r: Manase Radnev și Andrei Bacalu), *În căutarea timpului pierdut*⁵ (r: Al. Stark și E. Valeriu), *Noi și natura* (r: Ion Dumitrașcu), *Apa sâmbetei* (r: Al. Stark), *51%* (r: Carmen Dumitrescu), *Răspunsuri vechi, răspunsuri noi*.

Dintre toate anchetele din 1973, *DMH* rămâne memorabilă, iar succesul său inițial face din ea un mini-serial. Nu am putut să o vizionez, ea nu mai apare în Filmoteca TVR, însă realizatorul, Alexandru Stark, vorbește despre ea în cartea sa *Aventuri pe diagonală*. Emisiunea, îndreptată împotriva birocratismului excesiv al instituțiilor administrative — judecat mai mult ca defect moral al funcționarilor primei epoci a comunismului⁶ — este realizată ca urmare a unui mesaj supra-realist pe care Stark îl primește din partea administrației publice: „Vă aducem la cunoștință prin prezenta că întrucât ați decedat la data de 16 iunie a.c., cu data de 25 iunie a.c. vi se va desface contractul de muncă.”⁷ Stark realizează un interviu cu funcționarul care semnase această notificare, dar acesta nu reacționează: „Tovarășe, nu am timp pentru reacții”. Acest răspuns face parte din categoria discursului mecanic, birocratic, pe care Hrușciiov îl criticase și pe care Ceaușescu însuși încercase să-l delegitimeze în primii lui ani de putere (și, desigur, reprezintă modelul antropologic negativ criticat de Școala de la Frankfurt, „omul unidimensional”). Emisiunea nu face desigur nicio aluzie la birocratismul instituțiilor și la absurdul discursului politic oficial, însă spectatorul are tot timpul să se gândească la ele.

Durata unei anchete oscilează între 25 și 50 de minute. Audiența lor, trebuie să subliniem, era mare în raport cu audiența medie a programelor de emisiuni sociale, economice, de tineret și de propagandă ale Televiziunii (tranza de 50-60%, ceva mai ridicată decât a *Teledinului de seară*, mai scăzută decât a *Teleenciclopediei*, a varietăților și a majorității filmelor), dar ele au în același timp un rol politic important, care le-a menținut în program până la micșorarea lui drastică după 1984: asigurarea unui schimb viu între telespectatori și Televiziune, prin scrisori. Fără îndoială că multe dintre aceste scrisori sunt scrise la comandă, dar chiar și așa, prezentarea unor cazuri de viață exemplare, în bine sau în rău — în spiritul normativității morale dominante în epocă — rămâne singura ocazie pe care Televiziunea o are de a oferi spre judecata „opiniei publice” atitudini extreme. În *Informarea privind activitatea de rezolvare a scrisorilor oamenilor muncii și audiențele la Radioteleviziune în anul 1980*, se scrie:

De același ecou favorabil s-au bucurat și anchetele tv care au avut ca temă combaterea încălcării principiilor eticii și echității socialiste, combaterea huliganismului și a parazitismului. Aceste anchete au stârnit o firească reacție civică în rândul telespectatorilor. În scrisorile sosite la instituția noastră, ecou direct la emisiunile amintite, oamenii muncii au cerut sancțiuni drastice împotriva celor vinovați de asemenea acte antisociale, măsuri care să fie popularizate și prin intermediul emisiunilor de radio și televiziune. Ca un singur exemplu, amintim că după difuzarea anchetei „Plus un leu, minus un leu”, pe adresa instituției noastre au sosit peste 100 de scrisori în decurs de o săptămână.⁸

Televiziunea devine mai degrabă un tribunal al poporului, în ultimii ani 1970 și primii ani 1980, și accentuează în felul acesta impresia intrării într-o cultură hipermoralizatoare cu efecte opuse celor dorite: pentru că, atunci când standardele morale ale puterii care conduce o societate nu se adaptează sensibilității acesteia, normele morale devin abstracte și nerespectarea lor nu mai atrage niciun sentiment de vinovăție în cel care greșeste⁹. Artificializarea limbajului mediatic și intrarea în rutină a contactului cu telespectatorii decredibilizează aceste

emisiuni, în ciuda audienței lor ridicate. Totuși, în 1980, rămân încă emisiuni sociale interesante, care provoacă dialogul cu telespectatorii (de pildă *Dosarul resurselor refolosibile* în care se discută despre avantajele utilizării biogazului). Fragmentele de scrisori adresate TVR (câte o fasciculă pe lună) nu vizează niciodată viața politică, dar continuă să remarce „neajunsuri”, printre care reducerea programelor de seară sau dispariția unor emisiuni de divertisment. Prestigiul *Anchetelor TV* și al *Reflectorului* rămâne încă important, de vreme ce televiziunii i se cere în continuare (la 13 ani de la debutul acestor emisiuni, în 1967) nu doar să semnaleze, ci să și rezolve problemele semnalate. Parcurgând însă paginile capitolului „Aprecieri de ansamblu despre ciclul de emisiuni «Dosarul resurselor refolosibile»”, cititorul are impresia că emisiunea de televiziune se adresează în întregime persoanei publice a unui telespectator ideal — muncitor în industrie — care cere, de pildă, ca „televiziunea să faciliteze un dialog între întreprinderi într-o rubrică «Noi vă putem oferi...» unde întreprinderile care au materiale refolosibile să anunțe ce materiale au, în ce cantități, spre a putea fi transmise întreprinderilor cărora le sunt necesare” (pag. 11 a respectivului dosar). Emisiunile sociale ale TVR, așa cum apar în dosarul „Legătura cu telespectatorii”, devin tot mai exclusive: ele exclud nu doar diversitatea de opinie, dar și tot ceea ce ține de afectele private ale indivizilor. În același timp, urmărirea cu strictețe a „Codului eticii și echității socialiste”, care datează din 1974, în realizarea acestor emisiuni, reduce complexitatea moralei contemporane la un partaj stabilit odată pentru totdeauna între ce e „bine” și ce e „rău”: creativitatea emisiunilor are de suferit, astfel, cu atât mai mult cu cât, în condițiile noilor exigențe etice, televiziunii i se refuză tot mai des rolul de producător de spectacol. Tribunei căreia i se cerea odată să fie „captivantă” nu i se mai cere acum decât să fie de partea „binelui”. Forma emisiunii nu mai contează, ceea ce face ca anii 1980 să fie mai monotoni decât anii 1970 — și, apoi, ca anii 1990 să asiste la decăderea calității programelor TVR, din cauza decuplării realizatorilor de la evoluția creativității televizuale.

Titlurile enumerate mai sus postulează o separare între agenda socială anterioară (critica unor tare punctuale, nu constitutive, ale sistemului), ca expresie a „democratismului” socialist), o agendă socială generală (de exemplu ecologia) și noua agendă ceaușistă (de exemplu, corelația dintre școală, cercetare și producție, pentru a reduce decalajul dintre investiția în cercetare și rezultatele în producție); o aceeași separare se produce între anchetele propriu-zis sociale și cele „morale”, separare al cărei exemplu va fi ciclul *Anchetelor TV* difuzate la începutul anilor 1980 sub titlul *Dus întors pe drumul amăgirilor*, a cărui temă era emigrarea eșuată a românilor care, după ce își părăsiseră țara pentru a trăi în Vest, au revenit de acolo ca niște învinși. Considerată foarte utilă pentru propaganda anti-occidentală a regimului comunist, ajuns la începutul ultimei sale faze istorice, cea a replierii asupra lui însuși, această anchetă va avea mai multe continuări, ceea ce face ca genericul emisiunii să se schimbe: subtitlul anchetei devine titlul emisiunii. Până în 1973, există încă anchete sociale care se mulțumesc cu „biciuirea neajunsurilor, indolenței, indisciplinei în promovarea responsabilității, a efortului pentru calitate în activitatea socială”, prin intermediul ironiei și satirei, cum putem citi în prezentarea emisiunii *Satirot terapie*¹⁰ (luni, 19 iulie 1971).

Însă, de-a lungul a zece ani, agenda ideologică a emisiunii devine precisă: lupta împotriva risipei devine singura temă ale cărei codificări morale pot fi trecute în plan secund, în așa fel încât emisiunile care i se consacră păstrează un anumit interes dramatic; raporturile familiale în România socialistă rămân și ele o temă destul de frecventă, în timp ce natalitatea este puternic încurajată — la nivelul discursului politic, deci și în cel mediatic — de un regim care are nevoie de o forță de muncă tot mai numeroasă. În același timp, una dintre îndatoririle redacției Social-Educative a Televiziunii Române este „demascarea și combaterea tendințelor de căpătuială”¹¹ (întotdeauna „ilicită”) care se dezvoltă într-un climat de „credulitate”; acest climat are drept fundament tendințele „mistice” și „superstițiile” specifice anumitor pături sociale, în opoziție cu credințele „sănătoase” care trebuie să domine într-o societate

multilateral dezvoltată, condusă de o ideologie materialistă și de „cuceriri” științifice. De remarcat este și faptul că aceste teme nu fuseseră frecvente în anii 1967-1973 ai emisiunilor sociale, când televiziunea îl reprezenta pe cetățean mai degrabă în relațiile lui cu autoritățile decât într-o raportare fantasmatică la un eu ideal.

În sfârșit, patriotismul este un alt subiect din ce în ce mai dezbătut în asemenea emisiuni. E greu de înțeles cum patriotismul poate fi o temă de predilecție pentru o anchetă socială, dar trebuie să ne transportăm în miezul unei propagande naționaliste al cărei scop era să-i motiveze moral pe oamenii tot mai puțin recompensați material. Cu toate acestea, în vreme ce emisiunile de la Radio Europa Liberă câștigau în audiență, iar noua temă din agenda europeană de după Conferința de la Helsinki, în 1978 — drepturile omului —, nu găsea nicio susținere în România lui Ceaușescu, patriotismul devine o temă-cheie a tuturor conduitelor sociale morale și punctul în care se întâlneau mai multe atitudini montate și promovate de televiziune, printre altele: respingerea valorilor occidentale (individualismul, dorința de a acumula capital cu orice preț, în detrimentul „demnității umane”, minciuna și grija pentru aparențe, excesul și decadența), mândria de a aparține unui popor care își creează singur propria istorie (sub auspiciile regimului Ceaușescu, dar acest ultim punct nu devine decât rar explicit în acest tip de emisiuni), un popor recunoscut pentru excelența valorii sale umane — morale —, pentru generozitatea sa față de semenii și pentru respectul legilor țării¹², un popor care evoluează în viața socială și economică potrivit „legilor obiective” ale ideologiei marxiste (a cărei bază o ignorăm, însă, tot mai mult, cu toate că legitimarea teoretică era tot aici; portretul lui Marx este aproape necunoscut elevilor și studenților din anii 1980¹³); un popor care numără tot mai mulți oameni de știință și inventatori, remarcabili în fidelitatea față de familie și față de orice colectiv instituțional integrator și, în sfârșit, un popor de un optimism molipsitor, deși cazon, dat de privirea ațintită exclusiv înspre zorii luminoși ai României comuniste.

Prima remarcă preliminară la analiza acestor emisiuni are în vedere decupajul implicit pe care îl regăsim între două semnificații ale individului, pe care opțiunile tematice îl pun în chestiune: pe de o parte, avem *individul privat*, aproape uitat, abandonat — în special de emisiunile sociale incluse în programele pentru tineret —, ca și cum referința la el ar falsifica perspectiva „științifică” asupra omului, singura „corectă”. Pe de altă parte, avem *individul public* care, încă de la început, se regăsește în întregime prins într-o rețea socială etajată ale cărei compartimente sunt date de la bun început: o familie formată din două persoane integrate în „câmpul muncii”, responsabile, care locuiesc de preferință în mediul urban (dar cu părinți în mediul rural), cuplu care dă naștere unor copii (cât mai mulți), a căror educație în cadrul familiei este în acord cu educația școlară și în permanență situată la același nivel cu ideologia aflată la putere, educație mediată la rândul ei de releurile instituționale reprezentate de organizațiile de masă *Șoimii Patriei* și de *Pionieri* (prima apare în 1977, cealaltă este de origine sovietic-stalinistă). Membrii familiei sunt și ei integrați în colectivele lor de muncă și politice. Aceste emisiuni neglijează dimensiunea privată a existenței de cuplu, dimensiunea socială a timpului liber ca opțiune individuală și în general tot ceea ce ține de valorile individuale (încă importante la sfârșitul anilor 1960, deoarece atenția care le era acordată sublinia ameliorarea condițiilor de viață a locuitorilor noii României socialiste).¹⁴

Această remarcă nu este critică, deoarece intențiile noastre nu sunt, în mod prioritar, reparatoare de nedreptate, ca și cum punctul nostru de vedere, posterior, ne-ar îndreptăți la judecăți obiective și impersonale. Selecția tematică ce se ilustrează în anchetele televizate difuzate în România în epocă are avantajul de a evita unul dintre fenomenele cele mai răspândite în investigațiile televizate din zilele noastre: exploatarea tendințelor fetișiste ale spectatorilor. Când difuzăm pe ecran crime, violuri, pornografie sau corupția la nivel înalt, activăm întotdeauna pulsunile „voyeuriste” ale telespectatorilor și mai puțin facultățile intelectuale și informațiile cerute pentru ca spectatorul să înțeleagă mizele „faptelor” prezentate. Cu siguranță, un reportaj despre o rețea de traficanți de „carne vie” are un rol social, dar dacă realizatorii insistă pe prezentarea conținutului

libidinal al aparițiilor feminine (de exemplu), scopul lui inițial — sau mai degrabă cel declarat — va fi în mod constant compromis. Din acest punct de vedere, anchetele de atunci ale televiziunii române evită să scoată în evidență astfel de fetișuri. Cu toate acestea, odată cu criza economică ce crește, forța pătrunderii produselor de cultură occidentală pe piață și mai ales în imaginarul popular al românilor nu mai poate fi contracara de idealismul moral promovat de regim. Prin valorificarea temei patriotismului, printr-un lung șir de anchete, propaganda încearcă să blocheze tendințele „cosmopolite” ale spectatorilor (în special ale tinerilor). Mai mult decât denunțarea sărăciei morale, ba chiar materiale care domnește în Vest (ca urmare a „crizei economice din Statele Unite, pe care nu o mai puteam suporta”, îndrăznește să afirme un personaj într-o anchetă ce vorbea despre eșecul câtorva români ce aleseseră să plece din România pentru a trăi în State), aceste emisiuni sunt simptomul ultimelor eforturi ale regimului Ceaușescu de a-și convinge cetățenii de legitimitatea politicii sale economice și sociale, pe măsură ce fenomenul emigrației politice și economice se intensifica¹⁵.

O a doua remarcă preliminară: există, în anumite anchete difuzate după 1973, o parte incontestabil modernă: precizia temei alese, „răceala” abordării ei, decupajul cadrelor. A corecta practicile culturale întemeiate pe superstiții și pe credințe animiste nu este niciodată o atitudine de condamnat: victimele acestor practici, și beneficiarii lor în mod egal, dau dovadă de o fragilitate morală a cărei dezvăluire nu face decât să-i încurajeze pe indivizi să gândească „cu propriile lor capete”, pentru a relua spusa lui Dumitru Popescu din discursul său din 1969, de la Congresul X. Ceea ce dezavantajează cel mai mult verosimilitatea acestor emisiuni, în fond, e idealismul ideologic care propovăduiește validitatea absolută a „discursului științific”, în timp ce adevăratul discurs științific posedă mereu virtutea pe care i-o conferă protocoalele experimentale din care se trage, ca și modestia „epistemologică” consecutivă.

În sfârșit, o ultimă remarcă: există o altă împărțire, tot morală, pe care aceste anchete o operează. Pe de o parte, ele ne prezintă în rolul personajului negativ un individ, rareori un grup care se „sustrage” rețelelor de integrare colectivă pe care

le-am enumerat, și a cărei greșeală esențială este tocmai aceea de a se sustrage lor; pe de altă parte, avem reprezentanții colectivului — familia, clasa de școală, colegi de muncă, colegi în organizațiile de partid sau sindicale — care asumă vocea „opinie publice“ și reprezintă astfel morala oficială, adaptată, desigur, la cazul particular prezentat. Această împărțire acoperă într-o oarecare măsură codul moral al clasicismului francez, lupta între pasiune, sau carne, pe de o parte, și rațiune, datorie, pe de alta, într-o versiune abia recognoscibilă, unde individul neadaptat (sistemului social aflat la putere) trebuie să-și combată înclinările izolaționiste, sau centrifuge, și să reziste tentațiilor „pasiunilor“: câștigurile ilicite, părăsirea patriei, formularea unor întrebări despre legitimitatea sistemului în care trăiește, apelul la mijloace neconforme pentru a realiza acțiuni al căror mobil este de factură intimă, în timp ce „rațiunea“, sau mai degrabă conștiința datoriei de altădată, are ca analogon „conștiința înaintată“ a veritabilei ierarhii ontologice în versiunea ei socialistă. Astfel, ar fi fost câteodată interesant să punem la lucru psihanaliza, psihologia și sociologia pentru a combate practicile magice, mai degrabă decât să ne scandalizăm moral din pricina acestui lucru. Însă, deja în epocă, argumentul „specialistului“ nu mai avea prea multă greutate în narațiunile „morale“ de pe ecran. Opinia lor a cedat locul „opinie publice“ diletante, dar bună cunoscătoare a agendei ideologice.

Din punct de vedere tematic, principalele anchete pe care le-am urmărit în FilMOTECA TVR sunt distribuite astfel — patru definesc punerea în scenă a patriotismului: *Patria e numai în patrie* (difuzată pe 17 februarie 1976, nr. inv. 141294, realizată de Anca Arion), *Răspunsul este NU* (difuzată pe 29 aprilie 1977, realizată de Alexandru Stark) și două ediții ale emisiunii *Dus întors pe drumul amăgirilor* (difuzate pe 3 martie 1982 și pe 15 octombrie 1982, nr. inv. 190590, realizate de Anca Arion). Alte trei anchete atacă violent „teoriile idealiste și prejudecățile mistice“ (pentru a relua formula „Codului eticii și echității socialiste“ citată mai sus): *Catedra nu este amvon* (difuzată pe 22 martie 1973, nr. inv. 117340, realizată de Anca Arion), *Descântec cu cântec* (1975, înregistrată pe caseta B117234 din Arhiva Multimedia, realizată de Anca Arion) și *Picătura de*

otravă (difuzată pe 4 aprilie 1983, nr. inv. 211416, realizată de Anca Arion). Două anchete se preocupă de probleme familiale și de integrarea socială a tinerilor, ca și de consecințele acestor probleme: *Încotro, Florentina D.?* (difuzată în 1975, înregistrată pe caseta B117234 din Arhiva Multimedia, realizată de Anca Arion) și *Poveste cu... două neveste* (difuzată în 1976, înregistrată pe caseta B117176 din Arhiva Multimedia, realizată de Anca Arion — cea mai audiată anchetă a anului, conform studiilor făcute de Oficiul de Studii și Sondaje¹⁶). O singură anchetă îi critică aspru pe vânătorii de profit (a cărei nocivitate nu trebuie căutată în prejudiciul adus indivizilor, ci, în special, în existența unei rețele economice subterane, „obscură“, pe care centralismul economic nu o poate accepta, mai ales în perioade de criză): *Chilipirgiii* (difuzată pe 3 februarie 1981, nr. inv. 185458, realizată de Anca Arion). Există o anchetă a lui Alexandru Stark, *Idei... pierdute* (difuzată la 4 noiembrie 1980, nr. inv. 183860), care merită o atenție aparte: deși face plecăciunile de rigoare la adresa Secretarului General al Partidului, emisiunea demonstrează fără putere de tăgadă că mult-visata „revoluție tehnico-științifică“ nu poate reuși în România, din cauza birocrăției și inerțiilor. Emisiunea începe, în stilul anchetelor lui Stark, cu un prolog artistic: doi actori recită, cu fior, poezii despre energie și despre om, cu trimitere la ideea omului ca principală energie (auto-) transformatoare a vieții. Intervine apoi realizatorul, care anunță tema emisiunii: valorificarea energiilor neconvenționale, în spiritul directivelor ceaușiste (în urmă cu un an avusese loc Congresul al XII-lea). Este vorba de energia solară și de biogaz. Pentru că anchetele aveau continuări și flashbackuri, este reluat interviul cu un tânăr inginer care brevetase o metodă de recuperare a energiei solare. Întrebat dacă e mulțumit de rezultatele punerii în practică a invenției lui, inginerul răspunde că „nu“. Urmează apoi alte interviuri, cu specialiști care, prin răspunsurile lor, duc la concluzia că inovațiile românești nu sunt deloc valorificate. În cazul unor recuperatoare de căldură, de pildă, trecuseră șase ani între momentul invenției și cel al punerii în fabricație (pe hârtie) a produsului, din cauza disputei pe prețul de vânzare. Concluzia emisiunii este, conform mărturiilor care o compun, pesimistă: cu toate că idei ar exista, ele nu pot fi puse în practică

nici măcar într-un procent de o zecime, dintr-o inerție care (suntem deja în 1980) nu poate fi eliminată. Totuși, spre deosebire de emisiunile anilor de glorie ai Televiziunii Române, de data aceasta nu există niciun interviu cu „vinovații”, iar ironiei mușcatoare a anilor '60 îi ia locul un împăciuitoarism liric care vrea să exprime optimismul socialist legat de viitorul de aur pe care agenda ideologică trebuie să-l prezinte *de pe acum*. Emisiunea lui Alexandru Stark este un exemplu de subvertire a construcției „trăirii ideologice” cu care aceste programe au misiunea să impregneze mințile telespectatorilor. Din nou, rolul discursului verbal este salutar pentru trecerea unei astfel de emisiuni prin sitele cenzurii de la diferitele etaje ale Telecentrului: cenzura crede în ce se spune la televizor, nu în ce se „vede” din montajul scenelor. Acesta a și fost norocul televiziunii atâta vreme cât Ceaușescu i-a permis o existență decentă.

În sfârșit, în ciuda menținerii anchetelor sociale cu miză ideologică redusă, care recunosc mai mult sau mai puțin implicit demnitatea *vieții cotidiene* — în care reporterul urmărește, descoperă și prezintă „fapte” aparent mărunte, faptele din care e făcută viața noastră de zi cu zi, „neajunsuri” minore ale căror victime sunt cetățenii — am găsit o singură anchetă socială după anul 1973: *Flux și reflux pe arterele Capitalei* (difuzată pe 9 decembrie 1980, realizată de Carmen Dumitrescu și Anca Fusariu). O alta, care poartă pe nedrept titlul de *Noi suntem opinia publică* (realizator Cornelia Rădulescu, 23 februarie 1983, nr. inv. 198392), identifică „opinia publică” cu vocea omului de pe stradă care trebuie să sară în ajutorul unui concetățean la ananghie, să denunțe hoții de buzunare, sau să anunțe autoritățile dacă o familie de pe scara blocului în care locuiește își ține copiii legați cu lanțul de pat. În alt caz, opinia publică este reprezentată de cei care, aflați la coadă să cumpere găini, ar trebui să amendeze gestul vânzătoarelor care înșală la cântar. Aici au ajuns emisiunile sociale ale TVR în 1983: la echivalarea opiniei publice cu vocea unui grup de clienți dintr-o avicola care avertizează în legătură cu furtul de 50 de bani la kilogramul de carne de găină.

Cum funcționează aceste anchete, spre deosebire de investigațiile televizate de la sfârșitul anilor 1960? Care este retorică lor, care este „montajul” lor? Mai întâi, acum este vorba

despre emisiuni mai lungi, centrate în jurul unui singur caz urmărit câteodată timp de mai multe luni, realizate cu mijloace tehnice ceva mai diversificate. Realizatorul se deplasează în mai multe locuri din țară — călătorește mult —, înregistrează interviuri cu eroii (negativi), dar și cu oamenii care formează „opinia publică”, cei care alcătuiesc cercurile de părinți sau de prieteni al eroilor respectivi — metodă sainte-beuviană de altfel¹⁷. Asta nu-i tot, însă. Noile anchete nu mai au pretenția de a prezenta într-o manieră neutră punctele de vedere ale suspectilor sau ale acuzaților, apoi ale unor oameni de pe stradă care și-ar da cu părerea în mod (cel puțin aparent) liber. Ele organizează deseori dezbateri în studio, sau la locurile „faptei”, dar mereu într-un cadru formal, unde sunt invitate să se exprime, din timp și convențional, vocile desemnate să reprezinte „opinia publică” — cu care vocea reporterului se confundă mai mult sau mai puțin. Strada rămâne, câteodată, un cadru anecdotic în care personajele care-și exprimă opiniile apar ca posibile victime ale atitudinii incriminate de emisiune. Strada este, într-o anchetă morală, mai degrabă un spațiu al naivității etice, al unei libertăți pasive — de tipul „eu merg, nu gândesc”, care se cere moralizat prin intermediul emisiunilor de acest gen. Merită să amintim că realizatorii anchetelor făceau mereu apel la telespectatori pentru a le scrie propriile impresii și opinii referitoare la cazurile prezentate, în virtutea prelungirii inerțiale a principiului „democrației socialiste” în actualitate la sfârșitul anilor 1960. Inerțiale, spun, pentru că multe scrisori al căror mesaj se citește pe post sunt fabricate în laboratoarele organizațiilor de partid și obștești din întreprinderi. Opinia publică căreia i se adresează realizatorii nu poate fi reprezentată de oricine și oricum: mai ales muncitorii sunt chemați să se exprime, în calitatea lor de reprezentanți de colectiv de muncă sau politic, dar și în aceea de principali „constructori” ai României socialiste. Punctele de vedere făcute cunoscute pe ecran sunt deci de cele mai multe ori cu adevărat oficiale.

La începutul anchetei *Descântec cu cântec*, emisiune unde se denunță practicile „vrăjitoarelor” care înșală credulitatea oamenilor, promițându-le reușite și bucurii iluzorii în schimbul unor sume mari de bani, telespectatorul asistă la câteva scurte

interviuri cu oameni de pe stradă care cumpără „bilete de papagal” vândute de un țigan la marginea unei piețe. Întrebați de Anca Arion dacă acest mod de a-și cheltui banii li se pare util, ei răspund afirmativ: acesta este punctul de plecare al anchetei, în care realizatoarea insistă pe pericolele ascunse ale frivolității — și pe gravitatea care se ascunde adesea în spatele unor gesturi insignifiante. Mesajul e acesta: orice gest făcut la întâmplare, neînsoțit de conștiință etică, poate avea consecințe imprevizibile asupra autorului său. Numai că locul din care un asemenea mesaj este transmis, televiziunea, este el însuși, ca sursă de spectacol, un loc al frivolității. Principala provocare pe care TVR o avea de înfruntat în această perioadă, în zadar până la 22 decembrie 1989 — dar cu atâta succes începând cu această dată —, era aceea de a-și schimba imaginea din loc al spectacolului, într-unul al adevărului material, etic și politic. Acesta era rolul unei fabrici de „trăire ideologică”, prin care televiziunea română se vedea obligată, tot în zadar, să scape de etichetele peiorative cu care gânditori marxști ca Theodor Adorno caracterizau televiziunea în general.

Rolul telespectatorului, într-o astfel de anchetă, nu mai este acela de judecător — deși el nu se poate abține să nu judece cazurile prezentate, așezat în fotoliul său, locul la care propaganda nu poate ajunge numai decît — ci de elev: telespectatorul nu mai este luat drept un martor, ci ca ucenic judecător: el se găsește în fața televizorului pentru a înțelege mai bine de ce trebuie să adere la concluzia emisiunii, mereu gravă, mereu categorică, absolută în partajul pe care-l operează între bine și rău. Mi se pare că ultimul punct al acestei linii de atitudine pe care vocea oficială a emisiunii de televiziune o are față de telespectator se situează în 20 decembrie 1989, când Ceaușescu spune, în discursul său de la ora 20:00 din studioul de la CC al PCR, că forțele de ordine din Timișoara au avut „prea multă răbdare” cu insurgenții. Sunt frecvente cazurile în care „opinia publică” consideră, în fața cazurilor prezentate în aceste emisiuni, că instituțiile abilitate să le rezolve au fost indulgente, au avut la rândul lor prea multă răbdare cu cei care nu înțeleg de bunăvoie ce e bine și ce e rău. Statul român apare mereu ca o figură blajină care așteaptă întotdeauna ca fiii risipitori să își dea seama că (se) risipesc. Or, acest mod de raportare la

individ, profund infantilizant, va avea consecințe importante asupra evoluției societății românești după 1989.

Dacă anchetele etapei „sociale” a televiziunii serveau — sau măcar aveau această aparență — cetățeanului, ajutându-l în noua sa viață cotidiană — cea urbană —, dacă îi prezentau imaginea unei societăți care trebuia înțeleasă și corectată, ținând seama de capacitatea de apreciere a spectatorului, anchetele „morale” au scopul de a „forma” telespectatorul considerat neglijent în modul lui de a judeca lumea care îl înconjoară: lipsit de „vigilență”. Astfel, ca regulă generală, ele vizează mai ales lumea tinerilor, confruntând-o cu „lumea adultă” și responsabilă, a viitorului. Or, în fața acestei misiuni, funcția imaginii cinetice își începe declinul: înainte de a urmări și de a prezenta un caz moral, este inutilă filmarea mai multor cadre, deoarece imaginile nu mai sunt decât suportul inconvertibil al singurului discurs care contează: comentariile și discursurile personajelor intervievate. Balzacien, aceste emisiuni insistă deseori pe cadrele interioare — acasă la eroii pozitivi sau negativi — și pe chipul acelora care vorbesc, pentru a evidenția „personajele”, sau ca „reflectare” a unui anumit mediu social declarat. Rolul naratorului omniscient este jucat de către realizator, și trebuie insistat aici pe chipul Ancăi Arion, mic, smead, ochi mari și negri, privire fixă, rece, aspră. Planurile largi vor fi înlocuite de gros-planuri, iar fundalul sonor al străzii va fi tăiat, înlocuit de o tăcere întreruptă de vocea personajelor sau de o muzică în rezonanță cu problema morală discutată.

Întreg decorul noilor anchete este construit pentru a conota gravitatea, cu excepția debutului, înainte de generic: anumite emisiuni încep cu un „prolog” de desene animate, realizate special pentru această ocazie, cu piese muzicale cunoscute într-un montaj ironic, cu fragmente de spectacole de operă, teatru, poezie. Cu cât telespectatorul intră în miezul subiectului, cu atât se simte mai puțin confortabil: există o forță acuzatoare care, îndreptată împotriva eroilor negativi — a căror vină apare tot mai gravă pe parcursul anilor de difuzare a acestor anchete — e menită să producă telespectatorului afecte puternice: încercând să adere la procesul montat de realizator, se simte, mai degrabă decît martor neutru, posibilă victimă sau posibil călău, vizat direct de faptele prezentate, împins să aleagă

repede o tabără sau alta — una fiind limpede cea bună, iar cealaltă cea rea.

Dus-întors pe drumul amăgirilor

Să luăm exemplul a două anchete dintre ultimele difuzate de Televiziunea Română socialistă, *Dus-întors pe drumul amăgirilor*, de fapt două episoade dintr-o serie mai lungă. Ele acaparează mai întâi prin acest titlu metaforic, neobișnuit pentru a numi o emisiune de televiziune într-o epocă în care titlurile anchetelor — și tot discursul mediatic — nu mai puteau recurge la figuri retorice și la efecte estetice. Ele sunau, în 1982, astfel: *Imoralitatea indisciplinei* (difuzată pe 19 ianuarie, realizată de Alexandru Stark), *La hotarul dintre două trimestre: calitatea pregătirii elevilor* (difuzată pe 2 februarie, realizată de Eugenia Grosu), *Disciplina — foc continuu* (difuzată pe 9 februarie, realizată de Ștefan Dimitriu), *Climat social* (difuzată pe 17 februarie, realizată de Carmen Dumitrescu și Tudor Vornicu). Frazarea banală amestecată cu declamația pompoasă este trăsătura specifică a noului stalinism cultural căruia i se supunea TVR, cu oazele de libertate încă prezente într-un program tv care totalizează încă 100 de ore săptămânal. Ancheta, emisiune tradițional critică, are rolul de a denunța și elimina ultimele rămășițe ale nonconformismului social, pentru a asista la victoria definitivă a normelor de etică și de echitate socialistă¹⁸. Ea poate fi considerată, în 1982, un ultim vestigiu al programelor sociale pe care Televiziunea Română le-a propus la sfârșitul anilor 1960. Ele oferă telespectatorului una dintre rarele ocazii de a privi dincolo de aparențe, de a trece dincolo de locurile canonice ale „realității socialiste“, de a lua contact cu o actualitate socială protejată de prezența „imediată“ a cuplului prezidențial. În sfârșit, ele vehiculează acele sentimente negative pe care curiozitatea noastră atavică nu renunță să le caute în orice fapt omenesc.

Totul, în discursul public al acestui debut de 1980, este grav; *Ancheta TV* nu dezmente dominanța acestui ethos grav. Iar prezența Ancăi Arion ajută foarte mult în această privință.

Anca Arion și Carmen Dumitrescu

În ciuda performanțelor câtorva excelenți realizatori de reportaje, de anchete și de documentare sociale — Nicolae Holban, Alexandru Stark, Aristide Buhoiu, Emanuel Valeriu (toți aceștia dispăruți dintre noi), Florin Brătescu, Vartan Arachelian —, cele două veritabile staruri ale emisiunilor sociale ale Televiziunii Române sunt Carmen Dumitrescu și Anca Arion. Este adevărat că Rodica Rărau, cu reportajele sale lirice, Anca Fusariu, cu naivitatea sa simulată, și Cornelia Rădulescu, cu empatia și echilibrul ei, fac parte și ele din comoara televiziunii române, dar Carmen Dumitrescu și Anca Arion descriu, prin prisma personalităților lor, cele două epoci ale televiziunii din România, a căror istorie încercăm să o construim, din urme și din imaginație intelectuală și etică, aici. Prima, blondă, zâmbitoare, câteodată dinamică cu asupra de măsură, înțelegătoare, dar insistentă, culege fapte și selectează dintr-un caz mai important elementul cel mai aproape de umanitate; nu acuză, ci înțelege; reproșurile ei sunt mereu puțin teatrale, cum este, de altfel, și prezența ei la televiziune, pentru ca spectatorul să nu uite că este vorba despre un spectacol, de o lume pusă în scenă. Cea de a doua, brunetă, fragilă, dar încăpățanată, cu o privire rece și ironică, rea cu victimele (după spusele unor colegi), măsoară mereu efectul unei sintagme sau al unei întrebări care se rostogolește peste interlocutorul ei ca o condamnare rostită de o instanță supraomenească. Insistența ei este adesea demonstrativă: ea se prezintă sub aparența unui călău care amână mereu sancțiunea, subliniindu-i însă inevitabilitatea. Nu se teme să folosească, la momentul oportun, sintagmele-cheie din discursurile politice recente, fără a abuza însă. Știe că acesta este prețul pentru a putea realiza anchete care să fie difuzate și apreciate la cel mai înalt nivel (după cum confirmă chiar ea în sigura întrevedere pe care am avut-o), și pentru a-și pune în valoare talentul excepțional.

Cele două nu au aceeași vârstă: Carmen Dumitrescu era deja o vedetă când Anca Arion ajungea în Televiziune (prima fusese înainte traducătoare, pe când cealaltă lucrase la radio), însă Anca Arion va rămâne aici de-a lungul anilor 1980, în timp ce Carmen Dumitrescu, suportând capriciile soției lui Nicolae Ceaușescu pe parcursul întunecatului deceniu, este în cele din urmă îndepărtată în 1985 și ajunge în presa scrisă. În 1990, Anca Arion este alungată din Televiziune (circulară zvonuri despre momentul violent al

repudierii celei care realizase o mulțime de anchete josnice), însă a venit timpul, cred, să spunem adevărul despre ea: absentă din toate emisiunile aniversare ale TVR de după 1990, exclusă de editorii volumelor de memorii scrise la diferitele aniversări ale instituției, Anca Arion rămâne una dintre realizatoarele cele mai înzestrate din istoria Televiziunii Române.

Ea este cea care prezintă, încă din februarie 1982, cazurile unor români care luaseră decizia de a-și părăsi țara, pentru a reveni dezamăgiți de paradisul pe care se așteptaseră să îl găsească. O femeie divorțată pleacă în RFG împreună cu fiul ei. Ea lucrează ca mecanic, iar fiul ei este tehnician dentar. I se promisese un soț cu avere, român emigrat după victoria Ali-aților în 1945, fost legionar. Ajunsă în Germania, eroina noastră descoperă la cel care urma să îi fie soț fanatismul și află că aderase la un grup neo-nazist. După ce visase la un viitor fericit, ea cunoaște de fapt un bărbat slab și sărac, care locuiește într-o baracă militară. Femeia hotărăște repede să se întoarcă, după ce își pune întrebarea retorică: „Ce am fost, și ce am ajuns?“, referindu-se, evident, la statutul ei în țară și la ceea ce găsisese în imigrația română din Germania. În timp ce-și depănă povestea dezamăgirii ei, camera îi filmează casa bine întreținută. Din când în când, Anca Arion pune întrebări acuzatoare, de tipul: „De ce ați renunțat la munca de o viață?“. Pe fiul ei, destul de detașat pe toată durata filmării, reporterița îl învinovățește, în treacăt, de „individualism“. Poveștile femeii sunt ilustrate cu poze și cu scrisori, prezentate fără nicio dovadă a autenticității lor: telespectatorul nu înțelege unde au fost făcute aceste fotografii (este vorba despre niște imagini dintr-un lagăr de refugiați politici, dar nimic nu e sigur). Singura imagine care tinde să acrediteze absurdul părăsirii țării de către eroina noastră este cea a locuinței, frumoso (dar nici aici, nu știm dacă e vorba cu adevărat de locuința ei, sau de un decor improvizat).

O altă femeie pleacă împreună cu soțul, la invitația fiicei și a ginerelei ei — care deja părăsiseră România —, în Statele Unite. Aici, supus presiunii unei lumi imorale, ginerele își pierde capul într-o zi și-și omoară fiul (nepotul fugarei, deci). Crima

este legată direct de un stil de viață excesiv, foarte presant, fără nicio cale de ieșire, care este cel occidental, în timp ce ucigașul propriului copil este total exonerat. Personajul feminin revenit în țară declară că nu a mai putut suporta „criza din Occident“, și că ezitase să se întoarcă de frica represaliilor pe care credea că le-ar fi putut îndura din partea autorităților române, despre care presa occidentală (acest „dușman al țărilor socialiste“ — sunt cuvintele pe care Nicolae Ceaușescu le folosește pentru a o caracteriza, la Congresul al XII-lea al PCR) vorbește fără oprire. Propaganda împotriva postului de radio Europa Liberă găsește în această anchetă un sprijin de elecție: în prima versiune a acestei critici a emigrării ilegale în Vest, *Patria se află numai în patrie* (1976), era vorba despre „minciunile“ pe care acest post de radio le difuza despre viața politică și cotidiană din țările comuniste. De fapt, conchid aceste emisiuni despre vigoarea și deficiențele patotismului la români, România este o țară care știe să-și ierte cetățenii căzuți pradă momentelor de rătăcire. De altfel, soțul surorii celei plecate în și întoarse din Statele Unite, plecat și el în Occident, s-a reîntors și el în țară, „văzând situația excepțională a României“. Soțul ei a rămas în SUA, dar „suferă enorm“ — spune ea privindu-i portretul într-o fotografie și arătând scrisorile despre care spectatorul nu are nicio garanție că sunt sau nu adevărate.

Contrapunctul atitudinii „individualiste“ incriminate — căci cine decide să plece din țară face o alegere împotriva alegerii celor mulți care nu-și părăsesc țara — este dat de morala patriotică, rezultat al unei trăiri care trebuia să fie sentimentul social cel mai răspândit. Este demonstrația pe care o ambiționează ancheta numită *Patria se află numai în patrie*, programată într-o marți, imediat după principala ediție a *Teledinului* (la vârful audienței) și urmată de o emisiune de cântece populare difuzate sub numele *Satul în care m-am născut*.¹⁹

Ancheta debutează cu imagini generale ale orașului Cluj-Napoca. E vorba de un oraș nobil, purtător al vechilor tradiții, pe care socialismul îl întinerise, fără să-i afecteze calitățile. Pe ecran defilează oameni „obișnuiți“ care definesc patriotismul ca din carte. În fața acestei teme pe care nicio actualitate nu o cere, toată lumea bănuiește că întrebarea care le-a fost pusă este

o obligație a realizatorului. Apoi, pe un fond muzical simfonic, tumultuos, apare genericul: *Ancheta TV*. Imaginile de pe străzile Clujului, cu Anca Arion plimbându-se singură sau în compania eroului emisiunii (cu care n-am făcut cunoștință încă), arată că astfel de emisiuni cereau costuri mari de timp: se filma pe parcursul mai multor zile, așadar bugetul unei ediții a *Anchetei TV* era sensibil mai mare decât cel alocat altor emisiuni. În sfârșit, un prim interviu cu eroul negativ: un membru al Filarmonicii din Cluj — cu o figură blajină, dar cu o expresie alunecoasă — își povestește aventurile neplăcute ca imigrant într-o țară occidentală.

Paranteză: este vorba despre un muzician, astăzi în vârstă de 79 de ani, aflat în boardul Uniunii Compozitorilor din România din 1990. În emisiunea realizată în 1976, după ce obținuse deja un premiu pentru compoziție, el apare ca un artist român furat pentru o clipă de mirajul Occidentului, dar reîntors la matcă. Am reușit să port o discuție telefonică cu dumnealui, din care nu am aflat decât că nu îl interesează episodul și că nu el era de fapt protagonistul emisiunii. De asemenea, Anca Arion refuză să admită implicarea Securității într-o astfel de emisiune.

Aflat în turneu în RFG, la Nürnberg, i se promite un post de saxofonist și, deși mărturisește că „nu întâmpinase nicio dată probleme când voia să plece în turnee în străinătate“, se hotărăște să rămână acolo. În timp ce vorbește, defilează imagini cu apartamentul său, spațios, luxos mobilat și decorat, ceea ce îi dă de gândit spectatorului: de ce ar părăsi cineva o asemenea locuință pentru o iluzie? Apoi, fondul muzical se schimbă: un cântec popular secondează întrebările despre datoria pe care orice creator o are față de semenii săi, de strămoșii care i-au încredințat o comoară de tradiții materiale și spirituale pe care el o valorifică acum într-o Românie care îl încurajează să facă asta. În prezent, antieroul știe că gestul lui a fost unul inexplicabil — „un moment de rătăcire“: singurul motiv pentru decizia sa nepatriotică mai rămâne dorința de a câștiga mai mulți bani, însă prețul pe care l-a plătit pentru a și-o îndeplini a fost mult mai mare decât ar fi crezut. Remarcăm aici o altă temă a discursului ideologic ceaușist din anii 1970: socialismul

nu vizează confortul material și averea imediată în detrimentul calităților morale care dau valoare vieții. Acest antagonism dintre un Occident veros și inechitabil și o Românie modestă, dar pe cale de desăvârșire morală, era propovăduit inclusiv de un gânditor de talia lui Noica. El întreținea în parte iluzia unei fericiri morale care poate fi păstrată cu sacrificii aparent mari, care se dovedesc minore plasate pe scara axiologică a metafizicii (renunțarea la impulsurile egoiste ale lui „a avea“ în favoarea certitudinii date de a „a fi“). Merită remarcată vivacitatea acestui mit în decembrie 1989, când familia Ceaușescu este prezentată în presă, și la televiziune, ca una foarte bogată, în vreme ce „poporul“ era ținut în mizerie. (Președintele Iliescu era înnobilit, imediat după aceea, de sintagma „sărac și cinstit“). În condițiile popularității tot mai mari a societății spectacolului și a celei de consum în Occident, însă, acest mit moral nu făcea decât să producă unul contrar, tot mai puternic: cel al unei lumi ideale ca lume materială, un Paradis strălucitor în care fiecare își dorea să ajungă. Nu-i de mirare, așadar, că *Dallas* este cel mai vizionat serial din istoria televiziunii române.

Interviurile cu colegii eroului nostru participă la construirea „opiniei publice“ oficiale, conform căreia „patria este cea care ne dă talentul pe care îl avem; talentul nostru este național“. Acum este oferită telespectatorului explicația numelui emisiunii. Eroul declară că a întâlnit, în timp ce era internat într-un lagăr pentru refugiați, un conațional care i-a spus: „Încercăm să refacem aici România pe care am părăsit-o.“ Însă și-a dat seama de îndată că totul nu e decât o iluzie, pentru că lumea occidentală este mult prea șireată pentru ca „patria“ să poată fi recompusă acolo: pierderea suportată de fiecare emigrant este irecuperabilă. Este evident deci faptul că „patria se află numai în patrie“, iar lumea capitalistă nu ar putea nicio dată deveni terenul vreunei realizări personale spirituale²⁰. Ajuns la Nürnberg, muzicianul decide să rămână și să aștepte postul promis (între timp, aflăm că, saxofonist, el interpreta în țară și jazz, ca dovadă a libertății de creație pe care o au artiștii români). Constată însă foarte repede că a fost înșelat: este dus mai întâi într-un lagăr pentru cetățenii germani²¹, unde se întâlnește cu un fost coleg care îi promite că lucrurile

vor merge bine și că va trăi zile mai bune. Dar nimic nu-l mai poate ajuta: este fotografiat „ca un bandit“, din față și din profil, și trăiește în condiții mizere: ideea sa despre demnitatea umană este flagrant contrazisă de regimul de viață la care este supus: acesta este răspunsul transparent pe care regimul Ceaușescu îl oferă criticilor mereu mai numeroase despre nerespectarea „drepturilor omului“ în România lui.

La capătul unei luni de internare, personajului nostru i s-a spus că trebuie să fie integrat într-un alt lagăr, de refugiați politici, însă refuză, căci își dăduse seama că îndurase mult prea mult. Această perioadă a fost pentru el una de „dezumanizare totală“. În schimb, în România, munca de artist este „înnobilată“ de contextul social (camera se oprește din nou pe biroul la care lucrează, pe covoarele tradiționale românești agățate pe pereți, pe costumul elegant pe care eroul îl poartă). Relatarea celui întors în țară continuă: a întâlnit în Germania și alți români emigrați, care „nu sunt fericiți acolo“. La final, și-a dat seama că „totul nu este decât o minciună“ și a revenit la Cluj, emoționat de scrisoarea pe care i-o trimisese dirijorul său, care-l ruga să se întoarcă la orchestra și în țara lui, și de durerea pe care i-o cauzase mamei sale când luase decizia de a-și încerca norocul în Germania. Interviuul cu mama lui e patetic: o femeie bătrână și foarte tristă care trăiește într-o locuință țărănească (ea întruchipează așadar patria) își exprimă amărăciunea și griile față de viitorul fiului său plecat în străinătate. Emisiunea se termină cu peisaje naturale românești și cu cântecul interpretat de Tudor Gheorghe, celebru în epocă — *Acolo este țara mea*²².

Ne este greu să înțelegem cum poate fi considerată o astfel de emisiune „o anchetă“, căci toate informațiile disponibile sunt cele furnizate de protagonist, căruia reporterul nu-i cere aproape deloc să le detalieze. De fapt, nu știm nimic despre realitățile așa-zis mizerabile din Occident, deoarece totul este filmat la protagonist acasă și în anturajul său („opinia publică“), în România. În timp ce nefericirea transfugilor este pusă în întregime pe seama unui sistem alienant, motivația gestului lor este la fel de parțială: deficiențele de caracter. În țară, eroul X este unul negativ când decide să o părăsească, pentru ca odată

ajuns în Occident să devină brusc un om foarte de treabă asaltat de imoralitatea înconjurătoare.

Neplăcerea pe care spectatorul o resimte azi față de o astfel de emisiune — și e probabil ca spectatorul avertizat din epocă să fi trăit același sentiment — vine din amestecul grosolan de minciuni și de adevăruri care i se furnizează. Minciunile vizează fapte speciale socotite a fi exact ceea ce spune personajul „dezmăgit“ că ar fi: este vorba despre informații lacunare care ignoră aproape tot ceea ce ține de viața din Occident, unde desigur că niciun membru al echipei de realizatori nu ajunge pentru verificări. Pe de altă parte, se trec sub tăcere problemele economice și sociale, dar și morale în unele situații, care i-au determinat pe eroii noștri negativi să ia decizii extreme cu privire la viitorul lor. „Occidentul“ este o imagine redusă la câteva clișee, deoarece informațiile elementare despre traiul acolo lipsesc, atât cu privire la ceea ce noi considerăm generic ca fiind „țările capitaliste“, cât și la țările respective unde emigranții români au ales să plece. În aceste emisiuni, standardele profesionale coboară atât cât trebuie pentru a face integral jocul propagandei. Cuvintele protagoniștilor despre Occident și despre propriile aventuri nefericite nu sunt nicio clipă puse la îndoială, iar explicațiile pe care le oferă pentru decizia de a părăsi țara rămân mereu suspecte. Remarcabil este totuși recursul la experiența personală a eroului: mărturia, oricât de contrafăcută, odată asumată personal, autentifică referința. Adevărurile nu sunt cu totul absente din această emisiune — și din acest tip de emisiune — ceea ce face propaganda eficace: este vorba despre greutatea exilului și despre dificultățile pe care un străin le are în a se integra într-o societate nouă despre care nu știe nimic. De fapt, viața unui exilat în Vest nu seamănă deloc cu mirajul la care se așteaptă cei care visează să locuiască în rai. Însă legătura între sociologic și psihologic din aceste emisiuni este inversată complet: același individ care suportă reproșul de a fi părăsit România este imediat declarat exonerat de orice greșală comisă în afară, ca și cum raportul dintre subiectiv și obiectiv este *acolo* contrariul a ceea ce acest raport înseamnă *aici*.

Flux și reflux pe arterele Capitalei

Dacă anchetele sociale pe care le-am enumerat aici pentru anul 1973 vizează adesea probleme sociale reale, care nu fac parte din agenda politică curentă, o anchetă care demonizează Occidentul pentru a idiliza în schimb o viață trăită într-un regim paternalist — care protejează un individ căruia nu-i revine nimic altceva de făcut decât să se supună unei instanțe superioare proprii sale conștiințe — nu poate să exercite decât un efect contrar celui preconizat.

Rezultatul unei astfel de emisiuni este că vor exista spectatori „înșelați” (mai ales cei care se vor identifica cu părinții sentimentali ai transfugilor reveniți), însă pentru mulți dintre români, a-ți părăsi țara, locul în care, printre altele, presa minte fără nicio aparență de profesionalism, devine singura soluție de a duce o viață demnă. Demonizarea Occidentului într-o emisiune care găsește responsabilități individuale acolo unde defecțiunile sunt sistemice va avea efectul invers, de a accentua fetișul Occidentului în mintea unei populații care, grație dezvoltării comunicațiilor în masă, primește din exterior, în ciuda tuturor interdicțiilor, nu doar ajutoare materiale sau bunuri culturale, dar și — decisiv pentru mitul capitalismului paradiziac — mai ales multe imagini fetișizante.

Unde sunt, în 1982, emisiunile *Reflector* care pun sub acuzare erorile instituționale, defecțiuni endemice de sistem (ca birocrăția), imputabile unor persoane în calitatea lor de instanțe ale statului? Cine mai putea susține că faptul de a critica Puterea, chiar marginal, prin intermediul presei, face Puterea suportabilă, în ciuda erorilor și extravaganțelor ei? Unde sunt, în 1982, oamenii de pe stradă care puteau să se exprime (aparent) fără opreliști și unde este imaginea pozitivă, respectuoasă, neutră politic a Occidentului — prieten regăsit după o interdicție de 15 ani, unul cu care nu suntem mereu de acord dar care, prin marea sa tradiție culturală, are lucruri esențiale să ne învețe spre nemulțumirea „fratelui mai mare” sovietic? Unde este surâsul lui Carmen Dumitrescu, înlocuit de impenetrabilitatea de sfinx a Ancăi Arion? Ne mai putem bucura de el încă, în 1980, într-o anchetă ca *Flux și reflux pe arterele*

Capitalei. Difuzată pe 9 decembrie 1980, realizată de Carmen Dumitrescu și Anca Fusariu, emisiunea pare a avea profilul anchetelor din perioada de glorie: apare în primul rând strada, locul prin excelență al vieții cotidiene autentice, veritabile în aparența ei insignifiantă, apar mulțimi de călători care așteaptă autobuzul, și care se îngrămădesc până ce ușile nu se mai pot închide, iar autobuzul pornește cu ușile deschise. Ai spune că asisti la o anchetă din anii 1960. Într-o *Tribună economică* din 1968²³, în care Sorin Pamfil și Ciprian Enache se ocupă de sistemul de servicii sociale oferite muncitorilor din noile uzine socialiste, călătorii sunt deranjați de întâzieri, de nerespectarea orarului de mers. Cei doi reporteri vor să-i ceară socoteală directorului Întreprinderii de Transport în comun din București (ITB), care prezintă telespectatorilor proiectul amenajării unor benzi prioritare pentru autobuze, pentru un flux mai bun al circulației (un proiect care nu a fost realizat niciodată), al metroului (a cărui primă linie a fost inaugurată în 1979) sau dezvoltarea rețelei de tramvaie, cel puțin pe bulevardele mai mari. Însă, spre deosebire de această anchetă din 1968, agenda „etică” este foarte încărcată în 1980: cele două realizatoare acuză neglijența șoferilor care nu opresc motorul, la capăt de linie, pentru a economisi combustibilul. Carmen Dumitrescu îi asaltează cu întrebări și reproșuri pe câțiva șoferi care încearcă să se scuze sau să-și scuze colegii care ignoră imperativul economisirii combustibilului. Deși telespectatorul pricepe exercițiul impus reporterului, care insistă prea mult pe o problemă mult prea puțin interesantă pentru oamenii ce sunt obligați să circule în autobuze aglomerate și care circulă neregulat, chipul lui Carmen Dumitrescu nu arată niciodată gravitatea pe care o regăsim mereu pe cel al Ancăi Arion față în față cu „victimele”. O altă diferență față de ancheta din 1968: importanța dată bunelor maniere ale călătorilor aflați în autobuz. Călătorii nu respectă codul bunelor maniere cerut de spațiul public: sparg semințe și aruncă cojile pe jos, distrug scaunele sau amenință șoferul. Emisiunea atrage atenția asupra acestor aspecte care contribuie și ele la disconfortul transportului în comun. Televiziunea română din anii '60 nu încerca atât de evident să facă operă de educație, ci să găsească, să

prezintă și să rezolve probleme cotidiene generate de un sistem ameliorabil.

Unii ar putea obiecta spunând că, odată ce autobuzele ajung în stații la un interval de câteva zeci de minute, respectul normelor de conviețuire într-un spațiu ticsit nu mai este o prioritate. Însă ar fi greșit să gândim astfel, deoarece emisiunea nu minte: imaginea autobuzelor debordând de călători nu e evitată, iar grupuri de oameni formate spontan, dându-și seama de prezența reporterului, se adună și vorbesc: spontaneitatea anilor 1960 nu mai este de actualitate, și, chiar să fi fost, montajul ar ști să elimine ceea ce e neconvenabil. Iată deci o excepție. Pentru final, emisiunea păstrează scenele care degajă optimism: este prezentată o linie de autobuz aparte, linia 31R (rapidă — astăzi 331), dotată cu vehicule moderne, curate, prevăzute cu aparate de radio, cu șoferi îmbrăcați la costum, care ajung la timp și care transformă călătoria cu autobuzul într-o plăcere. Toată lumea își dă seama însă că, dacă această linie există cu adevărat, existența sa are mai degrabă o valoare retorică, întrucât penuria de combustibil și de alimente se instalase deja în țară. Această linie de autobuz excepțională nu demonstrează faptul că a călători în mod corect în vehiculele ITB-ului este o dorință realizabilă în general, ci doar excepțional. Pe de altă parte, această emisiune demonstrează că la finalul anilor 1970, deși din ce în ce mai rar, ancheta exclusiv socială despre viața de zi cu zi a oamenilor, vizând interesele lor comune, cu inși de pe stradă drept protagoniști, și cu reprezentanți ai autorității publice care răspund nemulțumirilor lor nu dispăruse complet. Dincolo de toate acestea, ceea ce face interesantă o astfel de emisiune este spectacolul vieții sociale, efectul de real degajat din imagini luate pe stradă, cel mai valoros fenomen pe care acest difuzor de cultură populară și de cultură orală care este televiziunea l-a creat, dar la care televiziunea română va fi în curând silită să renunțe definitiv.

Catedra nu este amvon

Este adevărat că, înaintea anchetelor despre repatriții români invitați să-și povestească experiențele triste din Occident în fața camerelor de luat vederi, Anca Arion se ilustrase

ca cea mai bună realizatoare de anchete morale — fără ca această apreciere să fie un cap de acuzare. Să luăm exemplul celei mai vechi anchete pe care am urmărit-o, realizată de ea: *Catedra nu este amvon* (22 martie 1973²⁴). Ne aflăm într-o sală de clasă unde elevii așteaptă un profesor care nu ajunge: el nu ajunge niciodată sâmbăta, de fapt, din cauza convingerilor sale religioase care îi interzic acest lucru. Dacă emigranții lipsiți de judecată s-au întors și, odată reveniți la căminul lor, au fost iertați, acest profesor trecut de partea „advenștilor“ nu are nicio scuză, deoarece el refuză să se autocritice și să revină la religia admisă, aceea a partidului comunist. Directorul școlii este acum portavocea opiniei publice: „Dacă toată lumea merge în aceeași direcție, cel care o apucă pe un alt drum strică tot.“ Este vorba despre o școală comună, la Baci — Blejești, în județul Teleorman. Emisiunea continuă cu un interviu cu secretarul organizației de partid din școală, care declară că ministerul tolerează această situație: profesorul de muzică nu lucrează sâmbăta, și „nu putem face nimic“. În sfârșit, iată că s-a ajuns și la momentul primului interviu cu „acuzatul“: „Nu intrați în clasă?“ „Nu, nu intru“, răspunde acesta, cu fermitate. Apoi, reporterul ajunge la Iași, unde se prezintă un caz similar: în ziua „repartiției“²⁵, care are loc într-o sâmbăta, cineva lipsește din cauza aceleiași apartenențe la religia adventistă.

Secvența următoare aduce un moment jenant în derularea emisiunii: reporterul adună o mână de profesori în școala din Baci și îi pune să asculte interviul cu profesorul de muzică. Apoi, reporterul le cere să-și prezinte propria părere despre ceea ce au ascultat: cu alte cuvinte, de a-l învinovăți pe vinovat. Argumentele „opiniei publice“ sunt deseori ideologice. La Iași, un activist de partid recită: conform documentelor de partid — potrivit ultimelor discursuri ale lui Ceaușescu mai precis (este citat) — „acest tip de atitudine este incompatibil cu activitatea unui cadru didactic din țara noastră“. Ce atitudine? Pe de o parte, absența de la ore, sâmbăta, poate însemna dezinteresul față de elevii pe care un profesor ar trebui să îi iubească (ca și meseria pe care o exercită). Apoi, vin la rând „atitudinile mistice“ care trebuie incriminate: „am o credință fierbinte în Biblie“, se confesează „împrișinatul“. „Însă, continuă celălalt acuzat (cel de la Iași), nu vorbesc cu elevii despre

convingerile mele.“ Cu siguranță, insistă reporterul, dar „cum le prezentați teoriile științifice dacă citiți Biblia?“. Vine acum momentul copiilor. Copiii reprezintă un punct de fugă al propagandei, pentru că discursul lor este de fapt mereu dublat: copiii spun, în emisiunile TVR, nu lucruri trăsnete, ci fix ceea ce trebuie pentru a susține propaganda, pentru că ei spun orice li se dă de spus. La Baci, elevilor le face plăcere să participe la cercul de fizică — iar reporterul se află acolo, cu ocazia unei ediții a cercului unde fiecare poate face o experiență fascinantă: să provoace o mică explozie vulcanică. Numele cercului: „Prietenii adevărului“. Or, acestor copii care au fost părăsiți de profesorul de muzică le place să participe la activitățile cercului, în primul rând pentru a admira fenomenul pasionant care constă în erupția unei „lave“ verzui dintr-un mic „crater“. Întrebarea pe care spectatorul inteligent și-o pune cu ocazia acestor imagini este: oare pasiunea pentru adevărul științific îi îndeamnă pe copii să se minuneze de spectacolul acestei experiențe de laborator, sau este vorba despre fascinația față de un spectacol de consistențe și culori care nu au nimic de-a face cu adevărul științific? Putem scoate dintr-o explicație plauzibilă dorința de joc, putem considera că ea face parte din conștiința responsabilă a tânărului comunist, care știe să facă diferența dintre obiectivismul științific și tendințele mistice și retrograde ale celor care refuză conversia la adevărul „adevărat“?

Profesorul de muzică nu poate „forma conștiințe“, conform părerii reporterului, deoarece viața sa privată (simbolizată de Biblie) și viața sa publică (materializată prin „școală“) „sunt un tot unitar“, prin faptul că le unește o aceeași conștiință. Cu siguranță, ne este greu să-i educăm pe ceilalți într-o direcție în care nu credem (școala socialistă), dar ne putem întreba dacă este permis ca gândirea unui copil să fie condusă către o ideologie, oricare ar fi ea și dacă, din contră, această educație nu trebuie, în mod evident, să-l învețe pe copil să gândească el însuși ceea ce aduce bun sau rău o ideologie care i se prezintă.

Oricum ar fi prezentată, o astfel de anchetă nu este lipsită de interes, în primul rând grație imersiei în viața privată a oamenilor. Presa nu vorbește mai deloc despre așa ceva, dar o astfel de emisiune face măcar aluzie la ea: e mai mult decât nimic.

„Să fii adventist“ este o „identitate“ nerecunoscută de discursul oficial, și a arunca puțină lumină asupra unui atare „aspect“ — credințele intime —, chiar pentru a servi propaganda, este deja un act de curaj. Exista deci posibilitatea de a face să apară la televizor teme altfel interzise, cu condiția de a le critica. Același lucru se întâmplă și cu difuzarea serialelor americane. Există seriale care critică excesul de capitalism american (de exemplu *Dallas*), și ele pot fi difuzate la TVR însoțite de eticheta „critica capitalismului“, când de fapt telespectatorii așteaptă filmul sâmbătă de sâmbătă doar pentru a se arunca în fantezmele visului american. În 1973, o astfel de anchetă este încă excepțională: specia „socială“ nu fusese înlocuită încă de cea „morală“. Ultima va domina, însă, din a doua jumătate a anilor 1970. Succesul lor la public, dar și soarta celei mai subiectiv-obediente realizatoare de anchete, Anca Arion, alungată din memoria oficială a TVR, demonstrează impactul public al acestei emisiuni: spre deosebire de o emisiune de propagandă, plată, fără „dialectică“ (pentru a relua reproșul lui Dumitru Popescu), *Ancheta TV* face publice fragmente de „realitate morală“ care trebuie eliminate din societatea românească socialistă. A arăta ce NU e bine este semnul limitei morale a televiziunii, care este limita morală a tot ceea ce se expune: prestigiul expunerii întrece orice morală, și chiar dacă exemplul arătat e negativ, vizibilitatea lui îl va impune în memoria telespectatorilor dincolo de bine și de rău. Spectacolul Celuilalt este ceea ce îi interesează. În acest sens, violența judecății la care e supus „vinovatul“ este în același timp condamnabilă și fascinantă. După 1990, după această anchetă care a avut cu siguranță consecințe regretabile pentru cei doi profesori adventiști condamnați public, când Anca Arion a avut nevoie de muncitori pentru reparații în casă, i s-a trimis o echipă de muncitori adventiști. Până la finalul lucrărilor, a fost nevoită să suporte amenințarea iminentă a răzbnării²⁶.

Nu toate anchetele aveau succesul și tăișul celor realizate de Anca Arion: evoluția lor a fost supusă circumstanțelor imprevizibile ale responsabililor ideologici. Prin 1979, unul dintre realizatorii emisiunilor sociale, Ștefan Dimitriu, scrie un memoriu pentru a cere conducerii TVR întoarcerea la emisiunile sociale inspirate din „fapte de viață“, în contextul declinului

audienței acestor emisiuni. Este un document care mi-a fost oferit chiar de autor. Putem citi aici că, pe la sfârșitul lui 1976, anchetele sociale au fost înlocuite cu anchete numite, „în particular“, politice. După ce ar fi reputat un succes remarcabil înaintea lui 23 August 1978²⁷, acele anchete au devenit foarte conformiste (centrate fiind pe subiecte de tipul „rolul opiniei publice în determinarea moralei sociale“) și au fost însoțite de „nume kilometrice“. Consultând programul Televiziunii din acea epocă, am constatat prezența unei emisiuni care se numește „Viața în lumina normelor eticii și echității socialiste“, difuzată înaintea zilei de 23 August. Apoi, începând cu 12 septembrie, la recomandarea lui Dumitru Popescu, se vor difuza anchete realizate de cupluri de realizatori tv-jurnaliști din presa scrisă: „Lupta cu inerția și rutina, lupta comunistă pentru nou“ (realizată de Adrian Păunescu, în 12 septembrie), apoi „Forța opiniei publice și moralitatea publică“, realizată de Mircea Sântimbreanu și Ștefan Dimitriu (19 septembrie). Avem aici exemplul unei schimbări pe care am putea să o numim „de explicitare“ a discursului mediatic românesc. După (în linii mari) 1973-1974, noul discurs mediatic evită orice semnificativ ambiguu, fie el un titlu sau o sintagmă intrată în uzul curent, în favoarea unora din ce în ce mai lungi, saturate, decupate din discursurile oficiale — pronunțate de Ceaușescu — care îngreunează lectura și plictisesc. De altfel, în 1974, la sfârșit de decembrie, avem o primă anchetă ce poartă un nume denotativ saturat: „De la înălțimea responsabilă a prezentului“ (de-abia subtitlul oferă un rezumat al subiectului abordat „Pământul — o bogăție națională“).

Anul 1983 este important nu doar pentru că asistăm la prima reducere sensibilă a programului tv, ci și din cauza ingerințelor inimaginabile ale cuplului prezidențial în conținutul acestora. La decizia Elenei Ceaușescu, televiziunea nu mai poate difuza imagini din agenda politică românească în materie de politică externă decât în legătură directă cu activitatea politică a lui Nicolae Ceaușescu. La acel moment, difuzarea oricărei emisiuni de televiziune nu era posibilă decât după o muncă epuizantă de negociere cu cuplul Ceaușescu, prin intermediari ai Secției de Presă și Propagandă a Comitetului

Central. Ultimele anchete, difuzate în acest an, trebuiau să aibă acordul soților Ceaușescu.²⁸

Această evoluție a emisiunilor sociale se bazează pe un dublu fenomen social, vizibil de-a lungul anilor 1970, care atinge apogeul la sfârșitul deceniului și care agonizează în anii 1980. Imediat după 1969, creșterea economică, urbanizarea materială a societății (mai mult decât urbanizarea moravurilor), pentru care programele de televiziune, extinse, depun o mărturie incontestabilă, pun în surdină primele apeluri mobilizatoare ale propagandei dirijate de Nicolae Ceaușescu. Dorința sa de a-și consolida o putere încă precară — Ceaușescu este, în momentul venirii sale pe scena politică, foarte tânăr, cum era și Alexander Dubcek la Praga: 47 ani — îl face la început mai receptiv la aerul primăvărativ ce se instalează la București la jumătatea anilor 1960. Mai mult, el este, până în 1968, preocupat de lupta cu fantomele trecutului recent. Odată ce-și stabilește poziția față de regimul anterior, cel al lui Gheorghiu-Dej (pe modelul Hrușciiov *versus* Stalin), pretențiile lui în domeniul propagandei se intensifică și se multiplică, pe măsură ce se înmulțesc evenimentele politice al căror *one man show* devine. Deschisă spre cultura occidentală la începutul anilor 1960, cultura mediatică din România se îndepărtează din ce în ce mai mult de orice formă pe care politicul ar putea să o conțină și să și-o subordoneze. Însă ea este departe de a domina societatea românească de la sfârșitul anilor 1960, din cauza sărăciei țării și a proporției ridicate de populație rurală. Emisiunile pentru tineri și ecourile culturii tinere sunt difuzate de o televiziune care acționează înainte de toate ca o instituție de media culturală, în al doilea rând socială și în ultimul rând politică. Drept dovadă, festivalurile internaționale de muzică, „George Enescu“²⁹ pentru muzică clasică și „Cerbul de Aur“ pentru muzică ușoară, reportajele care fac publice diferite simpozioane științifice internaționale cu participare românească, Târgurile internaționale de bunuri de consum (EREN, apoi TIB) de la București, reportajele și documentarele filmate în străinătate care prezintă fără prejudecăți ideologice mari orașe europene (ca Parisul, de pildă). Toate acestea ne fac să uităm de supremația formală a politicului în raport cu socialul și culturalul, de supremația ideologică a prezentului în raport cu

trecutul „burghez”³⁰, și de supremația unei realități colective ritmată de evenimentele politice³¹.

Or, Ceaușescu și-a dat seama că proiectul său personal, fie el economic, „artistic” sau de orice altă natură, nu va putea fi niciodată realizat fără impunerea unui ordinii stricte, a cărei valoare supremă avea să fie *munca patriotică*. Ruptura declarată de anumite practici politice „staliniste”, discursul „ecumenic” europeanist și exprimarea unei poziții clare față de invazia Cehoslovaciei au fost cele trei argumente care, cu timpul, i-au permis lui Nicolae Ceaușescu monopolizarea puterii politice, în numele unui nou partid politic comunist, PCR, al unui nou stat, România socialistă, și a unei noi culturi. Televiziunea română apare în acei ani ca o nouă formă de cultură de masă, națională și europeană, mai mult europeană decât națională, oglindă a urbanizării rapide — deși atât de parțiale! — a societății, critică față de trecutul recent, comunisto-sovietic, mai mult decât față de trecutul anterior anului 1945. Emisiunile sociale din anii 1960 nu pun probleme ideologice și morale grave deoarece societatea românească era pe punctul de a-și recupera sensul „normalității” pe care și-l pierduse după 1945: ea se îndepărtează deci de o agendă politică roasă până la urzeală. Era un timp al acumulării, în vederea nașterii unei noi culturi de masă, a unei noi identități culturale care să o poată înlocui pe cea stalinistă.

Ceaușescu avea însă toate motivele să se teamă de o astfel de acumulare culturală. De aceea, începând cu 1969 (Congresul X), 1970 (marea dezbateră despre viitorul televiziunii, publicată în revista *Contemporanul*), 1971 (constituirea Consiliului Național al Radioteleviziunii, în martie), Plenara Comitetului Central (noiembrie 1971), televiziunea primește o misiune clară de propagandă în funcție de câteva linii ideologice puternice: promovarea politicii de partid și a conducătorului său, a trecutului și a prezentului „național”, cu excluderea regimului „burghez” dintre 1877 și 1944, a culturii naționale, izolate din ce în ce mai mult de cultura recentă europeană — a cărei fetișizare aduce în anii 1970 o atingere importantă influenței politicului (cu atât mai mult cu cât cultura de masă europeană, după 1968, se lasă aculturată de cultura americană). Televiziunii îi este greu să-și îndeplinească misiunea: ea nu

făcuse decât să urmeze, cu precauții, desigur, tendința televiziunilor europene, manifestându-se ca o instituție culturală și socială care informa (mai puțin, e adevărat), educa și distra oamenii. Emisiunile de critică socială cum era *Reflector* puteau fi asimilate în epocă cu ceea ce numim azi „infotainment”: informații dramatizate (de aici, succesul lor).

Paradoxul anilor 1970 a fost următorul: regimul Ceaușescu a încercat să încetinească atomizarea socială, domnia individualismului (pe care bunăstarea economică o generează, printre alte efecte), fetișizarea mercantilismului care aplatizează imaginarul colectiv separând totodată indivizii considerați în calitatea lor de proprietari de bunuri. A făcut-o însă cu ajutorul mijloacelor de comunicare care contribuie tocmai la accelerarea acestor fenomene. În acest context, către jumătatea anilor 1970, anchetele sociale ajung la un fel de „maturitate” a scopurilor propuse. Apariția lor — și calitatea discursului afectiv pe care ele îl produc, ca răspuns la o agendă ideologică foarte clar subliniată — marchează o turnantă în producerea de emisiuni sociale care din nefericire nu va fi continuată după căderea comunismului, atunci când televiziunea română era chemată să facă cunoscută agenda „democrației”. Înainte de a deveni un mijloc de manipulare a conștiințelor, de departe mai eficientă decât o emisiune de propagandă sufocată de comentarii din *off* și de muzică desuetă (sloganele simplissime sau exagerat de lungi, corurile care intonează imnuri era tot ceea ce propaganda putea găsi mai nefast *după* momentul 1968), ancheta morală demonstrează faptul că televiziunea poate fi mai mult, sau mai puțin, decât un motor, mereu mai perfecționat, de fetișuri; că gros-planul poate fi altceva decât o soluție de compromis la emisiunile *low budget*, și că expresia de pe chipul oamenilor poate vorbi telespectatorului mai mult decât frazele dichisite din cotidienele centrale. Aceste chipuri, puse în situația de a se scuza sau de a acuza spun mai mult decât o aglomerare de imagini „realiste”, uitate de spectator încă dinainte de sfârșitul emisiunii.

Pe de altă parte, pericolul unei astfel de emisiuni se găsește în altă parte: postura dramatizată a personajelor — acuzatul și „călăul” —, departe de a fi ocazia unei treziri a conștiinței sau a supraeului ideologic al spectatorului, nu face decât să pună

în scenă unul dintre spectacolele cele mai cumplite pentru natura umană: ieșirea violenței din rețeaua „conduitei” sociale care o refulează și o transformă în alibiul dreptății. În momentul când cei doi profesori adventiști sunt blamați de adunarea ad-hoc constituită metonimic ca „opinie publică” (al cărei rol va fi mereu același: de a elogia puterea și de a condamna faptele individuale de nesupunere), reporterul nu este acolo pentru a arbitra conflictul, ci pentru a executa ceea ce trebuie să apară ca o voință publică. Profesorii vinovați de a nu fi zelații științei „obiective”, de a-și dedica energia spirituală unei cauze nedorite și, în fine, de a nu intra la clasă — refuz care nu este decât o consecință minoră a unor cauze morale grave — sunt supuși în mod simbolic, și nu numai, excomunicării.

Într-adevăr, o anchetă unde reporterul ar fi moderatorul i-ar oferi spectatorului posibilitatea de a judeca singur dacă situația la care asistă poate fi traversată de o frontieră morală. El ar putea discerne dacă nu cumva chiar o astfel de judecată nu e altceva decât un gest voluntar de a tranșa, atât de net încât spectacolul tranșării să trimită în plan secund ceea ce se tranșează. Anchetele „morale” îmbogățite cu „dezbateri” previzibile care scot în evidență vocea conformistă a „opiniei publice” nu oferă mare lucru din punct de vedere televizual (interioare, câteva figuri expresive și foarte puține imagini din viața cotidiană), însă ele oferă un răspuns gata mestecat celor care nu vor mai mult³². Poveștile de viață prezentate sunt adesea prodigioase, dar prost ilustrate, deoarece o astfel de anchetă ar fi cerut investigații efectuate vreme de mai multe luni, bogate în imagini — mijloace pe care Televiziunea Română nu le-a avut niciodată. În lipsa imaginilor, punerea în scenă atrage prin tensiunea dramatică a discursului și iminența excomunicării spre care converge.

Nu vom înceta să subliniem: destinate să trezească conștiințele, emisiunile intitulate *Ancheta TV* nu pot decât să cadă în cursa pe care au pus-o în calea atitudinilor neconforme cu norma: aceea a *punerii în scenă a adevărului*. Dacă acest „adevăr” trebuie și poate fi pus în discuție — e ceea ce am încercat să facem aici —, televiziunea nu poate împiedica contagierea oricărui semnificat, a oricărui „mesaj”, de către semnificatul canalului de comunicare care este televiziunea însăși. Amestecul

de imagini cinetice, a căror „formă” devine ea însăși semn și a căror forță o elimină pe cea a mesajului, deviază, împrăstie și dizolvă. Maxima lui Marshall McLuhan, oricât de naivă ar părea, *the medium is the message*, nu poate fi separată de eșecul televiziunii în a propaga mesajele puterii în sensul dorit de ea. În loc să-l orienteze pe spectator către calea valorilor morale ale științei și ale gândirii progresiste, materialiste și umanist-socialiste, o astfel de emisiune oferă mai mult o ocazie de a savura momentul execuției simbolice a eroului negativ.

Putem face să treacă „semnificația”, „conștiința”, voința de a raționaliza, proiectul, *în trăire*? Această întrebare se află, în diferite moduri, la originea proiectului social utopic al regimului Ceaușescu, și la originea concepției unor media de propagandă care trebuie să fie, după cuvintele lui Ceaușescu din 1969, „o tribună (...) captivantă”. Ca utopie, societatea dorită de Ceaușescu se sustrage gândirii deontice: ea nu e nici doar rea și nici, evident, doar bună. E rea, dacă vrei, în măsura în care ethosul privat, racordat la cel public, își pierde individualitatea, misterul său constitutiv, și, deci, puterea lui de seducție. E bună, deoarece e vigilentă în a discerne și păzi de orice „tentativă”, cu prețul ignorării suverane a *cunoașterii morale*. Numai că ceea ce putem găsi „bun” într-o astfel de societate nu se racordează la lucruri și ființe, ci doar la idei. De aceea vorbim de ignoranță morală. Or, blocarea accesului la lume, acces definitoriu pentru orice mijloc de comunicare, distruge televiziunea. În cazul acestor anchete, spectatorul ei are motive să consimtă la oprobiul aruncat asupra „vinovatului” cu condiția să-și fi subordonat percepția credinței în viitorul socialist al țării ca singurul cadru de afirmare a propriei personalități. Pe de altă parte, același spectator, pus în fața unei situații care face apel la judecata sa critică, va recunoaște alienarea la care este supus, de vreme ce un profesor este acuzat că citește Biblia în loc să citească „Normele eticii și echității socialiste”, ca și cum adevărul s-ar situa ori de partea unei biblioteci, ori a unor tranșee.

Ceea ce duce la eșecul „naturalizării” de către emisiunile Televiziunii Române a ceea ce este de fapt construit — „semnificațiile” sau, pentru a vorbi în termenii lui Barthes, „miturile” și, în general, cultura de masă oficială în România — este

absența unui limbaj adaptat tendințelor „trăirii”: melodia *Cin-cin-alul în patru ani și jumătate* lansată în 1973 reprezintă pentru mine dovada supremă a acestui eșec. Propaganda regimului Ceaușescu nu a știut să creeze un limbaj nou, în practica căruia o societate pe cale de modernizare, urbană, să se poată recunoaște. Și este de presupus că, odată creat, acest limbaj nu ar mai fi fost cel al regimului. Pentru că, mi se pare important, dincolo de binele și de răul regimului — rău care nu poate fi ignorat —, e vorba aici despre un decalaj istoric evident. Regimul politic oficial rămăsese cu mult în urma regimului mentalității în care intrau din ce în ce mai mulți dintre cetățenii români. Ar fi poate locul să ne întrebăm dacă procesul de modernizare occidentală ar fi putut lua alt curs decât cel al secularizării, al individualizării și interiorizării valorilor, al respingerii gândirii metafizice, al moralei nedureroase. Încercarea regimului Ceaușescu de a deturna axiologic modernizarea a fost patetică și a eșuat în măsura în care deschiderea României spre un Occident-ideal nu a putut fi blocată. Ceaușescu a luptat pentru urbanizarea materială a societății, făcând eforturi pentru a o racorda însă la o mentalitate rurală. Nu a ignorat doar experiențele societății din anii '60, ci și schimbarea de paradigmă socială de după război și, în încăpățânarea sa anticonsumeristă, a respins evoluția societăților occidentale din secolul XX — pe care a vrut să o înlocuiască cu o utopie desuetă. În felul acesta, după câțiva ani în care i-a acordat creditul, a abandonat televiziunea. Propaganda a dat o nouă șansă resturilor discursive găsite în vechea bibliotecă, slab aprovizionată, a stalinismului: un naționalism a cărui legitimitate era dată de frica de sovietici, dispărută în cursul anilor 1970, dar invocată în mod artificial, și cultul unui om politic puternic, ambițios, dar blocat între două mari imperii, dintre care n-a reușit de fapt să evadeze niciodată. Acesta din urmă i-a oferit modelul formal al dictaturii care trebuia stabilită pentru consolidarea puterii, dar, pe măsură ce abuza de el, l-a pierdut. Televiziunea a trebuit să acționeze tot mai mult împotriva naturii sale, având ca obiectiv afectarea orientată, prin produsele ei de propagandă proiectate și executate de ea, a unui public la care nu poate ajunge de fapt decât supunându-i-se, asumându-și natura sa de medium superficial, în care fuzionează dorința și insatisfacția,

care farmecă prin promisiunea de a fi mereu mai mult decât ceea ce oferă și mereu dincolo de ceea ce arată (de unde și succesul telerealității din zilele noastre). Or, ajunși în acest punct, odată cu intrarea în era noastră hipermediatică, putem constata în ce măsură această deturnare a televiziunii de la condiția sa nu este, *in sine*, rea: privind din exterior, dintr-un unghi teoretic și *moral*, este ceea ce un Theodor Adorno ar fi vrut, în scrierile sale despre televiziune, să constate: o televiziune serioasă, estetică și un om profund — care, din anumite puncte de vedere, aduce cu „omul nou” (opus omului „recent”).

Ceea ce face ca televiziunea să fie expusă criticilor este faptul că ea se lasă mereu utilizată drept sursă de capital sau mijloc de manipulare: cu siguranță, pe termen scurt aici se ajunge mereu, însă pe termen lung, deoarece consumă repede formele dorinței, ea cere mereu mai mult. Este proteică, chiar dacă decepționează adesea tocmai prin faptul că e prea nepuțincoasă în a-și schimba obiceiurile. Este dreptul fiecăruia să renunțe la televiziune, în nume propriu: putem vedea în acest gest culmea individualismului la a cărui impunere televiziunea a contribuit decisiv. O cultură a prezenței nu poate fi decât o practică individuală, sau cel mult comunitară, iar televiziunea ar trebui să renunțe, dacă vrea să ia parte la ea, să cucerească masele, să se lase condusă de audiență. În timp ce o cultură a semnificației — recunoscută ca atare — va rămâne singura practică publică democratică ce va ști să mențină partajul, esențial pentru supraviețuirea omului împreună cu sine însuși și cu ceilalți, între privat și public. Din această perspectivă ar trebui să fie purtată orice discuție despre viitorul televiziunii.

ANEXĂ
ANCHETA TV *PATRIA ESTE NUMAI ÎN PATRIE*
(1976)

Ancheta *Patria este numai în patrie* este prima dintr-un ciclu de emisiuni care primesc misiunea de a disuade emigrația românilor în Occident, în condițiile înăsprirea condițiilor de viață ale regimului Ceaușescu. După această anchetă realizată de Anca Arion, la începutul deceniului următor se va difuza o suită de anchete sub titlul *Dus-întors pe drumul amăgirilor*, cu aceeași tematică. Între timp, alte anchete (ca de pildă cea realizată de Alexandru Stark, cu titlul *Răspunsul este: NU*) vor încerca să valorifice o sumă antitetică: valorile vieții trăite în România socialistă *versus* valorile vieții duse în Occident¹:

Demnitate *vs.* umilință

Bogăție spirituală *vs.* bogăție materială (perisabilă și adesea iluzorie)

Realizarea de sine *vs.* alienarea de sine

Patriotism ca mobil al vieții profesionale *vs.* lăcomie ca mobil al vieții profesionale

Locuire (acasă, familie, strămoși) *vs.* Dezrădăcinare (străini, singurătate, lipsa originii)

Tărie de caracter *vs.* slăbiciune

Realitate *vs.* aparență

Adevăr *vs.* minciună

Toată această baterie antitetică pare, și este de fapt, naivă, dar nu lipsită de un adevăr sensibil: Occidentul nu este un rai, viața acolo e plină de primejdii, dezrădăcinarea nu e ușoară, integrarea e mult mai grea într-o societate căreia nu-i cunoști normele și într-un sistem în care informația nu se obține de la sine. Numai că aceste emisiuni păcătuiesc, profesional în primul

rînd, prin modul în care încearcă să acrediteze această opoziție: nu aduc niciun element documentat despre viața protagonistului în Occident, bazându-se doar pe relațiile sale; în schimb, fac apel la mediul familial și profesional al protagonistului atunci când vine vorba să pună în context motivațiile de emigrare ale acestuia. Relatarea sa este privită cu suspiciune atunci când acesta explică „de ce a plecat“, dar niciodată atunci când același explică „de ce s-a întors“.

Am încercat să refacem, prin înregistrare, scriptul emisiunii *Patria este numai în patrie*, din 17 februarie 1976. În dosarul Tăieturi din ziare (nr. inv. 189) din anul 1976, din arhivele SRR, am găsit o singură referire la această emisiune, considerată la un loc cu alte *Anchete T* (T de la „tineret“), într-un articol evident comandat semnat de criticul Călin Căliman în *Scînteia tineretului* din 26 februarie 1976: „A emoționa, a educa, a convinge“. Formulele standardizate în care abundă textul lui Căliman nu fac decât să acrediteze ipoteza supracontrolului ideologic exercitat asupra programelor de televiziune în epocă. Cităm:

Experiența izbutită a unor anchete sociale întreprinse în ultimele luni constituie un argument în favoarea altor dezbateri pe teme de morală, care să pună în discuție imperativele etice ale prezentului socialist. Nu dezbateri care să plutească în abstract și generalități, cum se mai întâmplă câteodată, ci dezbateri care să pornească de la cazuri reale de viață, comportări cu deosebită forță de exemplu moral, comportări „obișnuite“, ale cotidianului, comportări pe care climatul etic în care trăim le respinge și are datoria să le sancționeze, dezbateri care să activeze factorul de opinie publică.

Astfel de dezbateri morale, cu o arie tematică practic nelimitată, trebuie să constituie o preocupare permanentă a realizatorilor. Care este profilul moral al tinerei generații? Cum sunt aplicate principiile eticii și echității comuniste? Care sunt opțiunile de viață ale tineretului contemporan? Cum sunt ajutați tinerii în atât de responsabilul act al alegerii profesiei? La asemenea numeroase întrebări de viață sunt chemați să dea răspunsuri, permanent, realizatorii televiziunii.

Nu există nicio altă referire la această anchetă în statisticile publicate de Oficiul de Studii și Sondaje. Dar lectura acestor statistici pentru anul 1976 confirmă interesul mare pe care îl au *Anchetele TV* și rarele ediții ale *Reflectorului*: audiențe de 50-70 %, mai mari decât ale oricărei emisiuni „publicistice“ cu excepția *Teleenciclopediei*.

Patria este numai în patrie

1. interviuri cu muncitori. Ce înseamnă pentru dvs patria?

— Pentru mine și pentru majoritatea oamenilor din această țară, patria reprezintă totul, reprezintă acest pământ strămoșesc al nostru, care strămoșii noștri l-au apărât de-a lungul veacurilor și noi avem datoria să-l apărăm în continuare. Reprezintă părinții, reprezintă străbunii noștri, familia noastră, copiii noștri, colegii. Patria este, pentru noi, poate viața.

*

— E foarte lung acest cuvânt pentru cineva care scrie multe și face multe, pentru că e un cuvânt plin de sunete, pentru noi, plin de sunete frumoase. Sunetele patriei, pe care încercăm întotdeauna să le arătăm și altora.

*

— Cum să n-o iubim noi, țara? Țara... cea mai bogată, țară nu mai este ca a noastră, ca România. Eu am fost dus până unde vă spun, am ajuns la Linz, la Weiss. N-am văzut mai mult bună ca-n România. Și-aicea ne-am născut, aicea e familia, strămoșii noștri. Ea, România, nu-i nicăieri, orișicine ce-ar spune, eu ca-n România n-am văzut să fie mai bine nicăieri.

*

— Totul. Sau trebuie să fie totul. Pentru că de patrie ne leagă mii și mii de... de fire. Și în afara patriei te simți totdeauna puțin stingher, puțin străin, parcă ești ciuntit cumva sufletește. Chiar în turneele noastre, care erau mai lungi, depășeau o anumită

limită de timp, o lună, să spunem, atuncea deja simți așa, că te apucă așa, o nostalgie, un dor de casă, s-ajungi odată în orașul în care trăiești, să vezi familia, să întâlnești un prieten pe stradă, să schimbi câteva vorbe, parcă abia apuci clipa asta.

*

— Nu știu dacă expresia aceasta, „dor de țară“, se poate spune cu dragă inimă.

2. secvență cu protagonistul

Anca Arion: Cu ce ați începe?

Protagonistul: V-așteptam pe dumneavoastră să începeți, înaintea dumneavoastră, și... vă spun.

A.A.: Știu... cred că... întâi v-aș întreba dacă ați fost des plecat, dacă ați fost plecat în turnee, ce țări ați văzut...

P.: Da... am fost plecat foarte mult în străinătate, în... toate au fost numai turnee artistice.

A.A.: Ați avut vreodată curiozitatea să numărați câte țări ați cunoscut?

P.: Nu. Acum o fac pentru prima dată.

A.A.: Vi s-a întâmplat ca vreodată să nu puteți pleca, să aveți greutate atunci când ar fi trebui să plecați în străinătate?

P.: A, nu. De când sunt în Filarmonică, de când am terminat, nu mi s-a întâmplat niciodată această greutate, ca eu să nu pot pleca.

A.A.: Deci nu... nu se poate spune că vă nemulțumeați.

P.: Nu, nu. Mai ales că făceam parte și fac parte din Orchestra Mare, și din Orchestra de Cameră, și din Orchestra (ininteligibil). Așa că am făcut foarte multe ieșiri cu aceste trei formații.

*

3. interviuri cu colegii de la Filarmonică

— Îl cunoașteți demult?

— Desigur, cum să nu, de ani de zile, noi am lucrat împreună și...

— Și din Conservator, după câte știu.

— Da, bineînțeles, da...

— Ați contribuit, deși sunteți și dumneavoastră foarte tânăr, ați contribuit la formarea lui artistică.

— Cum să spun, cuvântul este poate prea flatant pentru mine, noi am lucrat împreună și putem spune că am profitat, și unii, și alții, am învățat împreună niște lucruri. Adică am învățat împreună să ne apropiem de muzica contemporană.

*

— Îl cunosc cam de cincisprezece ani, însă mai bine îl cunosc de zece ani, de când suntem colegi la această instituție. El era lansat foarte bine și în țară, cânta și la București cu orchestra, și la Iași, la Cluj, deci era, e, un instrumentist foarte bun, care... nu îi lipsea nimic și nu îi lipsește nimic nici acasă.

*

4. al doilea calup cu protagonistul

A.A.: Sunteți din Cluj?

P.: Da, sunt din Cluj.

A.A.: Aici ați învățat școală?

P.: Aici.

A.A.: Aici v-ați descoperit vocația către muzică?

P.: Exact. (...) Filarmonica din Cluj.

A.A.: Direct?

P.: Da, în anul II de facultate (...)

A.A.: Greșesc dacă spun că oamenii de aici, în mijlocul cărora ați trăit, sunt cei care au contribuit la formarea dumneavoastră, la creșterea dumneavoastră?

P.: Evident, evident.

A.A.: Greșesc?

P.: Nu, au contribuit foarte mult la creșterea mea. Fără acești oameni, nu făceam absolut nimic. (...) mi-a fost sprijin mare prezența lor și încrederea pe care mi-au acordat-o când m-au primit în Filarmonică.

A.A.: Clujul, din punctul de vedere al vieții spirituale și artistice, credeți că este ce ar trebui să fie un mare oraș?

P.: Este un oraș cu o tradiție veche...

A.A.: Voiam să vă întreb dacă găsește muzica dumneavoastră audiență aici.

P.: Găsește, cum să nu, foarte multă. Și, o chestie foarte interesantă, găsește auditoriu și pentru muzica vocală contemporană, și românească, și străină.

A.A.: Deci pentru dumneavoastră, ca artist, un asemenea climat spiritual este spațiu formator?

P.: Este. S-au cunoscut aicea în Cluj, și datorită faptului, fiind student, cântam în formația de muzică populară a Casei de Cultură a Studenților, cântam muzică ușoară în formația de muzică ușoară a Casei de Cultură...

A.A.: Am auzit că faceți și jazz, că vă pricepeți.

P.: Da, într-adevăr, îmi place jazz-ul, îmi place.

*

5. *interviuri cu colegii*

— Îl cunoașteți. Bine.

— Îl cunosc foarte bine și îl cunosc de mulți ani. Și înainte de a-i fi, cum să zic, superior, în sensul ierarhic al funcției, și ca om care frecventam destul de des și cu plăcere sala de concert. Unde el era dintre pionierii (...), și așa și este. În februarie-martie, fusesem împreună timp de aproape o lună de zile peste hotare, în Spania, într-un turneu de mare succes. Ei îl cunoșteau, ce-i drept, și țara aia, și țara aia, le știa pe toate. El fusese acolo, pentru el nu era ceva...

*

6. *a treia secvență cu protagonistul*

A.A.: Cum vă simțeați în străinătate?

P.: Împreună cu colegii, foarte bine.

A.A.: Și ca artist român?

P.: De-aicea mă obișnuisem cu străinătatea, deja eram pe picioarele mele cu vocația.

A.A.: Ce datorează muzicianul patriei?

P.: Cred că în primul rând niște rădăcini, adică niște rădăcini de tradiție, niște rădăcini de... de atmosferă, de climat, de sunete, de cântece... Dar așa zice că patria ne dă, în primul rând,

talentul. Atunci când îl avem, bineînțeles. Pentru că talentul, când există, este un talent al nostru, care e de-aici și care nu se confundă cu alte talente, care pot fi tot foarte mari, dar sunt diferite, cred eu.

7. *secvență din relatarea protagonistului*

— Ne-a întrebat de unde suntem, i-am spus că suntem din România. Și ne întreba, zice: „La dumneavoastră sunt oameni care n-au de lucru?” Zicem: „Nu. La noi... noi construim, noi avem atâtea posturi de muncă că n-avem atâtea oameni.” Zice: „Eu de șase luni nu lucrez, am familie grea...” „Păi, zic așa, în glumă, veniți în România și-acolo o să aveți de lucru.” Zice: „Nu, zice, noi vrem să facem România aici.” Și mi-a plăcut foarte mult acest răspuns al acelui om simplu, muncitor probabil. Pentru că era un om demn, adică el știa că patria lui e acolo și acolo trebuie să facă să fie mai bine. Și nu în altă parte. Chiar dacă îi mergea foarte rău... Deci și eu consider că patria asta-i a noastră, de noi depinde cum va arăta mâine, și ca atare trebuie să facem totul, să muncim mai mult...

8. *a patra secvență din relatarea protagonistului*

A.A.: Și atunci, în iulie 1975, ce s-a întâmplat?

P.: A, ca să revenim, în iulie, da, 1975, s-a întâmplat într-adevăr ceea ce eu și-acuma stau și-mi explic, dacă pot, de fapt, cum s-a întâmplat. Eu nu consider că acest pas pe care l-am făcut eu de a nu mă reîntoarce înapoi cu colectivul, formația (...) este o mare greșeală din partea mea, dar stând și analizând așa lucrurile, la rece, nu-mi dau seama cum s-a putut întâmpla să fiu așa de slab într-un moment (...) după experiența turneelor, așa. A fost un moment de rătăcire totală. Stau și mă gândesc cum de-am putut să fac acest pas.

A.A.: Mă iertați, sunt lucruri intime, lucruri pe care poate multe dintre ele le țineți închise în inima dumneavoastră și v-aș ruga totuși să treceți și peste faptul că ne cunoaștem de mai puțin timp și să-ncercați să vă explicați și să-mi explicați și mie, să vă explicați, ce s-a întâmplat.

P.: Este foarte greu ca să-mi explic.

9. interviuri cu colegii

— A fost și pentru mine o surpriză și m-am întrebat oare ce l-a determinat. L-am întrebat chiar și pe el. Mi-a spus, probabil îi era și lui jenă, zice „Într-o zi am să-ți explic eu totul.“ Eu cred ca e o fire ușor influențabilă și probabil sub influența cuiva care i-a prezentat în roz toată viitoarea lui carieră...

10. a cincea secvență din relatarea protagonistului

P.: Aceasta a fost prima ocazie când eu m-am întâlnit cu cinci foști colegi de-ai noștri și, (...), unul dintre ei a fost chiar cu mine, sub... în compartimentul meu, la contrabas, și fiind în societatea aceasta, cu acești băieți care au venit acolo, cu care am stat foarte puțin de vorbă, în afară de cel cu care am stat mai mult de vorbă, și l-am întrebat pe el: „Cum stai tu aicea în Germania?“, dar întrebări pur și simplu așa, inofensive, deci fără niciun scop. Mi-a spus unde stă, cum locuiește, a venit înapoi la repetiție, la repetiție am cântat, în pauza repetiției mi-amintesc că a venit un alt transfug și discutând așa și cu el a văzut cum cânt pasagiile și că într-adevăr eu eram potrivit pentru postul de prim-basist la (...). Și la mine s-a gândit. Asta a fost doar aruncată, așa. Eu oarecum prea copilăros, gândindu-mă la toată situația, până la urmă de ce să nu încerc și eu. Ca să fac basul de concurs.

A.A.: Copilăros?

P.: Copilăros.

A.A.: La vârsta dumneavoastră, totuși...

P.: Păi nu, că așa suntem majoritatea, noi artiștii în general, de și noi ne mirăm cum.

A.A.: Se poate...

P.: Se poate, se poate.

A.A.: ...face această apreciere?

P.: Se poate, se poate, pentru că sunt anumite situații când, fără să vrei, dacă nu aprofundezi lucrurile cum trebuie și te lași așa condus numai așa de..., e natural că-i copilăros.

11. interviuri cu colegii

— N-am înțeles ce-i trebuia lui să rămână undeva în Occident.

A.A.: Să fie oare firea de artist? Firea de artist este mai, cum să spun eu, permeabilă, așa-i? Credeți așa ceva?

— Nu cred. Ar însemna atunci ca toți să facem același lucru. Or, totuși, artiștii au un suflet larg și-s oameni sensibili și sensibilitatea asta se manifestă și-n dragostea de patrie. Un om sensibil iubește mai intens, nu?

— Eu nu neg că sunt firi de artiști care au această trăsătură de a fi copilăroși, dar n-aș îndrăzni să spun că asta este o trăsătură generală a artiștilor și că, cu asta, artiștii se pot înțelege sau se poate...

A.A.: Adică trata cu îngăduință.

— Nu...

A.A.: În orice caz, firea de artist nu exclude responsabilitatea.

— Nu, nici nu se pune problema să excludă și nici nu... și cunosc foarte puține cazuri de artiști care să nu fie foarte răspunzători de ceea ce fac și noi trăim printre asemenea artiști și chiar sperăm că și suntem artiști care știm pentru ce luptăm și pentru ce lucrăm și cine lucrăm, nu?

12. a șasea secvență din relatarea protagonistului

A.A.: V-a sedus strălucirea străinătății?

P.: Exact. Aici am... Vreau...

A.A.: Banii?

P.: Da.

A.A.: Vi s-au făcut promisiuni, nu, adică vi s-au...

P.: Da, mi s-au făcut clar promisiuni, sigur că da.

A.A.: Că o să fiți acoperit de bani, de glorie.

P.: Așa... Și fără să-mi dau seama, i-am crezut. Aici este cuvântul...

A.A.: Bine, dar nu v-ați gândit că trebuie să stați undeva, să mâncați...

P.: E, aici este problema. Că nu m-am gândit, numai când m-am trezit singur, la treaba asta. Aicea vreau să ajung. Ce s-a întâmplat? Eu... am zis... „măi, eu am să încerc, în mine, hai să văd dacă dau un concurs, și-alții (...) spun că m-ajută pe mine. Ce-aș putea ca să fac?“. Știam că la Nürnberg, acolo se rezolvă această problemă. Și am plecat eu la Nürnberg. Ei,

și-aicea începe odiseea mea. Singur într-un oraș, într-o țară în care n-aveam pe nimeni. Eu mă bazasem pe forța mea profesională. Dar n-am știut că acolo, dacă ajungi la Nürnberg, altfel se pune problema... Acolo este, într-adevăr, o... un lagăr pentru cetățeni germani. Eu, ca român, nu aveam ce căuta acolo. În situația aceasta, eu n-am știut ce să fac.

A.A.: De cine ai fost primit în lagărul de la Nürnberg?

P.: Na... În situația aceasta eram așa, eu acum ce fac? Și cel care m-a dus, un șofer de taxi, că se vede că ei cunosc toată situația aceasta, ei mi-au spus, adică acest șofer a spus că dacă nu aici, la acest lagăr pentru nemți, știe unde este un lagăr unde sunt străini. M-a dus la 9 km de Nürnberg, în localitatea (...). Acesta era un lagăr (...) cu camere pentru străini. N-am fost primit în lagăr (...). Și-am stat până dimineața acolo, în fața lagărului.

A.A.: La poartă, afară?

P.: Exact.

A.A.: În stradă?

P.: Da, da, da. Ca să vedeți și să fie și învățătură de minte pentru alții ce înseamnă acest lucru. În... pe la 8, când au venit autoritățile, ce sunt, m-au primit înăuntru, mi-au dat o fișă, să o completez. Nu m-au întrebat nimic, cine sunt sau ce vreau, m-au somat numai să completez o fișă. Eu nu cunosc germana decât foarte puțin. Acolo scriau niște date, de la o cameră la alta. În acea zi, când eu am intrat în acel lagăr, în 22 iulie, că datele acestea nu le poți uita...

A.A.: 1975.

P.: 1975, da... m-am întâlnit în acel lagăr cu un fost coleg de-al meu, pe nume (...) Ion. Eu l-am întrebat pe el: „Ascultă, dragul meu, spune-mi ce este aici.” Eu nu știam, ce este. „Aicea este o bază și de aicea te plasează la muncă.” Zic: „Dar în cât timp rezolvi toată treaba?” Zice: „Păi nu mult, că repede se rezolvă.” Zic: „Dar această fișă, de ce trebuie s-o fac? Unde mă pot interesa ca să văd despre ce este vorba?” Și-am vrut să ies afară din lagăr, să mă duc să mă interesez. Ei, n-am mai putut ieși afară din lagăr. N-aveam voie până nu completam această fișă. Ce-a însemnat această fișă? În afara faptului că m-a întrebat cum mă cheamă și ce sunt, mi-a ridicat pașaportul, s-a uitat cu viza dacă e în regulă, în Germania și unde am fost... Cel mai îngrozitor lucru pentru mine a fost când mi s-au luat

mie amprente digitale. Acuma, în acel moment, eu mi-am dat seama că ceva nu este în regulă. După ce mi s-au luat amprente digitale și am fost fotografiat în vreo...

A.A.: Cum?

P.: Trei poziții, din față, lateral și oblic, exact cum am văzut că se fotografiază bandiții. Când am ieșit afară din acea cameră în care v-am spus ce mi s-a întâmplat, l-am căutat pe-acest coleg de-al meu, (...) , și fiind foarte nervos, am spus „Dragă, nu te supăra, eu plec de-aici. Eu în acest loc eu nu mai stau. Unde mă duc să-mi... dacă tu ești mai demult aici, unde mă duc ca să-mi iau pașaportul?” La care mi-a spus „Să nu te duci nicăieri, stai, hai, ai răbdare, că totul se rezolvă, că repede merge toată treaba.”

A.A.: El de cât timp era acolo?

P.: De vreo lună.

A.A.: Știați? Că era acolo?

P.: Nu știam, nu știam nimic, de altfel. Eu numai după aceea am aflat, pe parcurs, niște lucruri care pe mine m-au îngrozit. Și i-am spus „Eu plec acasă, arată-mi unde să mă duc, de la cine să-mi cer pașaportul?” Că să stau, că să fiu liniștit, a mai venit cu o femeie acolo. El, ca să-mi explice și-această... că totul se rezolvă, că-mi dă o tabletă ca să mă liniștesc. Nu mai aveam nevoie de tableta lor. Eu aveam nevoie de pașaportul meu și, dacă mi se dădea pașaportul, în momentul acela plecam. Nu eram convins dacă mi se poate da drumul pe ușă afară, dar eu consider că făceam eu ceva ca tot să plec de acolo. A împiedicat drumul aceste sfaturi pe care mi le-au dat ei, că se rezolvă, repede se termină toată această fișă (...)

A.A.: Deci iarăși o slăbiciune.

P.: Iarăși, da.

A.A.: Iarăși o ezitare.

P.: (...) i-am întrebat pe acești băieți: „Mă, băieți, ce e de făcut aici, de ce suntem noi aici, nu mergem să (...)?” Zice: „Nu, că aici este o comisie care se întrunește și toată lumea care se întrunește trebuie să vadă de ce ai venit aici.” „Dar când se întrunește această comisie?” „Comisia nu știu când se întrunește, dar se întrunește ea.”

A.A.: Și cât ai stat acolo?

P.: Exact am stat, în acel loc am stat aproape, exact o lună de zile.

A.A.: Și nu s-a întrunit comisia?

P.: S-a întrunit comisia, dar mie nu mi-au spus absolut nimica. A fost următoarea problemă: eu n-am știut, după aceea mi-a spus acest băiat, că acest lagăr pentru străini este pentru cei care cer azil politic. Eu, când am văzut această treabă, l-am rugat pe acest coleg: „Arată-mi cu cine ai vorbit această problemă, să mă duc să-i explic și eu.“ În fișele pe care eu le-am completat se întreba motivul, da, îmi amintesc, motivul rămănerii în Germania. Iar eu am spus: „Vreau să plec la concurs, să cânt“, adică să muncesc. Tocmai acest lucru m-a scăpat, pentru că mi s-a cerut ca să scriu cuvântul politic. Zic: „Eu n-am niciun motiv politic. Eu nu am venit pentru motiv politic aicea.“ Ca apoi să fiu purtat, aicea a fost toată treaba, să fiu purtat de la unul la altul, și nimeni să nu-mi dea răspunsul la ce se întâmplă. Doar atâta știu, că în perioada cât am stat acolo, în afara faptului că eu am fost pus la niște munci destul de înjositoare...

A.A.: Deci ați făcut totuși niște munci, ați muncit.

P.: Da, am făcut, ce anume: spălatul treptelor, spălatul toaletelor, al coridoarelor, al camerelor... nu pot să uit, mi-e și jenă să spun acest lucru, că pur și simplu am avut impresia că a fost o perioadă de abrutizare totală a mea. Deci nu s-a ținut cont că eu am diplomă. Dacă nu făceam acele munci, nu lucram, nu primeam de mâncare. Era o cartelă, care... ți se tăia cartela, când mergeai la masă, îți lua cartela, și pe cartelă îți punea ștampila, trebuia să te prezinți la ora (...). Dacă nu voiai să te duci atunci, nu mâncai. Și-am zis: „Uită-te unde a trebuit să ajung eu, și de ce-am (...).“ Eu nici nu m-am simțit om acolo. Mediul în care am fost a fost, pentru mine, exasperant. În acest (...) m-am rupt complet de toată lumea. De scris acasă, n-am scris, că nu știam ce este cu mine, al doilea la mână, mă simțeam foarte prost să scriu din acest loc, și al treilea la mână, eram încontinuu tot spionat.

A.A.: Ca om, cum v-ați simțit?

P.: Vai!

A.A.: Nu vă mai întreb ca artist.

P.: (...) Ca și om, nu știu dacă aș putea să spun că m-am simțit cumva. Îmi făcea impresia că sunt o cârpă.

13. interviuri cu colegii

— Stima și prețuirea care ni se arată de câte ori călătorim și de câte ori reușim să realizăm ceea ce, hai să zicem, se apropie câteodată de ceea ce se cheamă un element muzical, dispăre în momentul în care n-am mai fi reprezentanții a ceea ce suntem, adică reprezentanții muzicii noi în România Socialistă.

14. a șaptea secvență din relatarea protagonistului

P.: L-am întrebat, adică i-am spus: „Uită-te că nu mă simt bine aici, uite ce mi s-a întâmplat, și n-aș vrea ca să rămân. Aș vrea ca să plec, să mă întorc înapoi.“ La care mi-a spus: „Uite care-i situația, nu te poți întoarce înapoi, pentru că întors în țară vei fi condamnat și, conform Codului Penal, la cel puțin cinci ani.“

A.A.: Mai știți ceva de el?

P.: De el, da, știu, l-am auzit într-o seară vorbind la Europa Liberă. În lagăr că... se lauda la mai mulți români că face emisiuni la Europa Liberă, e adevărat și l-a chemat la... la München ca să vorbească.

A.A.: Și auzeați și dumneavoastră?

P.: L-am auzit eu, de când m-am întors înapoi, am vrut eu să mă conving cu urechile mele, aicea c-am auzit. De-acolo, după ce s-a terminat perioada mea de ședere, după care mi-au dat o hârtie, m-au trimis într-o altă localitate, la (...), așa se cheamă localitatea, lângă Nord - Westfalia.

A.A.: Ați fost foarte singur, ați fost foarte singur acolo.

P.: Exact, eram singur, străin, între străini. Și problema este următoarea: mi-am dat seama că totul, totul, totul, era numai o minciună.

A.A.: Se putea pe bani construi fericire?

P.: Nu se poate. Eu pe mine m-am mințit. Uitați-vă că am șaisprezece ani muncii în această filarmonică, șaisprezece ani în care cu această orchestră, care a fost formată din... de pe băncile Conservatorului, sunt și-acuma... Dați-vă seama ce supărări am cauzat familiei mele în această perioadă cât am lipsit, câte nopți nedormite lor, câte gânduri, că nu știau unde sunt...

15. interviu cu familia protagonistului din România

— Ce-aș putea să spun ca mamă? Nu se poate decât o mamă să simtă ceea ce am simțit eu. Însă știam un lucru, a fost obișnuit, a fost (...) mele de toate zilele, că îi zice român, că patria ne zice români, aicea este familia lui, aicea sunt eu, e sora mea, (...), aicea sunt părinții mei înmormântați, aicea este totul al nostru, toată viața mea a fost pentru țară și al doilea, a venit copiii mei. Eram sigură că vine înapoi, pentru că eu înțelegeam și-l simțeam pe copilul meu. Fiindcă el este speranța, bucuria și poate și bătrânețile mele sunt legate de ajutorul care vine din partea lui.

16. a șaptea secvență din relatarea protagonistului

P.: I-am scris directorului și mi-a răspuns, în ce situație sînt și că regret din suflet ce-am făcut, și doresc ca să mă întorc înapoi, în sânul colectivului care m-a format. Am primit răspuns în care tovarășul director Dumitru Mircea mi-a scris cu atât patos, încât nu puteam să-mi rețin lacrimile. Și de bună-credință, i-am arătat această scrisoare și acestui vandabil. (...) „această scrisoare frumoasă, dar s-o citești cât mai rar.“ (...) Scrisoarea tot timpul a fost cu mine. Vedeți ce-a fost străinătatea pentru mine, pe când țara e totul pentru mine, e țara mea.

A.A.: Eu m-am gândit să intitulez acest film *Patria este numai în patrie*.

P.: E adevărat. E foarte bun. Patria este numai în patrie. Și adevărat că numai aicea, în patria ta, poți să-ți arăți adevărata ta valoare, numai aicea poți să fii cel care trebuie și poți să fii. Într-adevăr, aici este singurul loc din lume în care te poți declara stăpân. Și mi-amintesc frazele directorului meu, așa, „că ăsta e singurul loc din lume în care te poți declara stăpân și liber, oriunde-n altă parte — slugă și venetic, fără dreptul la obârșie și la moștenire la numele de român. E o mândrie și un titlul de glorie (...) și nimeni nu ți-l poate lua“.

A.A.: Văd că venerați pur și simplu acest... această scrisoare, aceste rânduri.

P.: Da, da. Este scrisoarea care m-a adus acasă.

Montajul: Florentina Constantinescu

Transcrierea dialogurilor: Sînziana Stoie

Note

Cuvinte înainte

- ¹ Din volumul publicat în acest an: Gorsuch, Anne E.; Koenker, Diane P. (editori), *The Socialist Sixties: Crossing Borders in the Second World*, Indiana University Press, 2013.
- ² Adorno este confirmat de Christopher Lasch în anii 1970, dar Lasch opune „culturii de masă“ „cultura populară“, creatoare și inventivă, pe care o tematizează exemplar Michel de Certeau, ca mănunchi de practici cotidiene ale bricolajului — elemente ale unei culturi materiale, ea însăși devenită de curând obiect de studiu pentru istoria recentă. Într-o carte apărută la Editura Politică în 1989, Nicolae Frigioiu oferă definiția „socialistă“ a culturii de masă, care ocultează tocmai dimensiunea inventivă, dar informală, a practicilor cotidiene, încercând să împace conservatismul estetic al Școlii de la Frankfurt cu vorbăria umanist-emanipatoare a „documentelor de partid și de stat“ (vezi Nicolae Frigioiu, *Industria culturală și cultură de masă*, Editura Politică, București, 1989).
- ³ „larvatus prodeo“ („înaintează mascat“) este o sintagmă pe care o întrebuițează Descartes pentru a ilustra „morală provizorie“ pe care o propovăduiește.
- ⁴ O confirmă studiile Kristinei Roth-Ey pentru URSS, Sabine Mihelj pentru Iugoslavia și Paulinei Bren pentru Cehoslovacia (vezi Bibliografie).
- ⁵ Titlul primului volum de poeme al lui Mircea Cărtărescu, Editura Cartea Românească, București, 1980.

Argument

- ¹ „La Culture, les médias et l'effet idéologique“, în Hervé Glevarec, Eric Macé, Eric Maigret, *Cultural Studies: Anthologie*, Editura Armand Colin, Paris, 2008, pp. 41-60.
- ² Cornelius Castoriadis, „Les Destinées du totalitarisme“, în Cornelius Castoriadis, *Domaines de l'homme*, Editura Seuil, Paris, 1999.
- ³ Theodor Adorno, „Prologue sur la télévision“ (1953), în Theodor Adorno, *Modèles critiques*, Editura Payot, Paris, 2003, p. 70.
- ⁴ Stuart Hall, *op. cit.*, p. 51.
- ⁵ Lucrarea lui Benedict Anderson (*Imagined communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Editura Verso, Londra, 1983, traducere în limba română *Comunități imaginate. Reflecții asupra originii și răspândirii naționalismului*, Editura Integral, București, 2000) este astăzi piatra de temelie în elaborarea oricărui studiu de istorie culturală și socială a unor societăți sau comunități.
- ⁶ De ce pun ghilimele: pentru că este vorba despre o vocabulă bouvard-pecuchetiană, despre un clișeu. În lucrările occidentale, sintagma „televiziunea socialistă“ face sens. Dar „comunismul“ nu este nici ceea ce se scrie înainte de decembrie 1989, nici ceea ce face obiectul condamnării de stat din 2006.
- ⁷ Care au revenit în 1990.
- ⁸ Însăși cronică de televiziune reprezintă un obiect de studiu. Apare pe la mijlocul deceniului șapte, dispărând apoi la începutul anilor '80.
- ⁹ În acest context, anul 1968 arată întârzierea față de celelalte țări occidentale sau chiar anumite țări comuniste, cu care a început România să se preocupe de dezvoltarea televiziunii (a se consulta cartea lui Paulu Burton, esențială pentru subiectul nostru, *Radio and Television Broadcasting in Eastern Europe*, University of Minnesota Press, 1974).
- ¹⁰ Aici voi retrimite cititorul la Bibliografie.
- ¹¹ Reamintim cartea lui Valentin Nicolau, *TVR. Mărire și decădere. Televiziunea publică în România și modelele europene*, Editura Nemira, București, 2009.
- ¹² *The Power of Television: Including the Historicizing of the Live Romanian Revolution*, Universitatea din Utrecht, susținută la 4 februarie 2011. Teza nu este încă publicată. Autoarea a publicat câteva articole despre TVR, mai ales în raport cu Revoluția din decembrie 1989, în reviste europene de specialitate, în limba engleză.
- ¹³ Prezența televiziunii la țară nu va fi importantă decât în anii 1980 și nu se generalizează decât după 1990. Televiziunea va reprezenta inițial mai ales un mijloc audiovizual urban. Vom avea ocazia să revenim în mai multe rânduri asupra problemelor sociologice puse de un studiu al Televiziunii Române înainte de 1989.
- ¹⁴ Discuțiile privind cultura de masă sunt foarte aprinse peste Ocean. Vezi articolul lui Irving Howe, „Mass Society and Post-Modern Fiction“, *Partisan Review*, vol. XXVI, nr. 3, vara 1959, apoi lucrarea lui Dwight Macdonald, *Against the American Grain: Essays on the Effects of Mass Culture* (Editura Random House, 1962). Sintagma desemnează inițial o categorie etică negativă, dar lucrurile se schimbă odată cu sfârșitul anilor 1960 și cu popularizarea teoriei lui Michel de Certeau despre „tacticile și strategiile“ de „a face“ ale oamenilor „simpli“, în Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, 1.: *Arts de faire* și 2.: *Habiter, cuisiner*, Editura Gallimard, Paris, 1980. Până la asimilarea „masei“ de către „popor“ în discursurile oficiale din anii 1970, în anii 1960 există o preocupare importantă, chiar dacă difuză, pentru „cultura de masă“, așa cum rezultă din ocurența sintagmei în diferite articole de presă.
- ¹⁵ Irving Howe, „Mass Society and Post-Modern Fiction“, *Partisan Review*, vol. XXVI, nr. 3, vara 1959, p. 427.
- ¹⁶ Vom reveni asupra acestora.
- ¹⁷ Înlesnind astfel o umbră de autonomie profesională pentru stelele Televiziunii Române care nu au părăsit țara înainte de 1990: în special Carmen Dumitrescu și Alexandru Stark, deși mulți alții au ales să emigreze.
- ¹⁸ Despre care vorbesc chiar scrisorile trimise de telespectatori Televiziunii Române — rezumatele lor apar probabil din dorința profesioniștilor de a contribui la dezvoltarea programelor.
- ¹⁹ Vezi, de pildă, „Contrôler l'information politique sous de Gaulle: les productions gouvernementales, 1958-1969“, în Hervé Glevarec, Eric Macé, Evelyne Cohen, Marie-Françoise Lévy (dir.), *La Télévision des Trente Glorieuses. Culture et politique*, CNRS, Paris, 2007, în special p. 45.
- ²⁰ Vezi *Decretul de constituire a Consiliului Culturii și Educației Socialiste*, nr. 301, 15 septembrie 1971, art. 16, fondul Consiliul de Stat, ANR, fila 11.
- ²¹ Vezi textul decretului la <http://freelex.juridic.ro/DocumentView.aspx?DocumentId=00022067>. Comitetul de Stat fusese de fapt suprimat de la republicarea *Decretului 302* din 1971, în 29 decembrie 1973. De atunci, Radioteleviziunea Română este „un organ de partid și de stat“.

- ²² Asupra componenței și atribuțiilor acestui organism vom reveni.
- ²³ Vezi *Enciclopedia regimului comunist*, coordonată de Octavian Roske, Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului, București, 2013, p. 503.

I. Preludiul unui fenomen social. Televiziunea română în context european

1. Televiziunea ca serviciu public. Precursori: Marea Britanie și Franța

- ¹ Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Editura Gallimard, Folio, Paris, 1948, p. 46.
- ² „Whilst sound broadcasting settled down to consolidate its war-time gains, television began again from nowhere and suddenly revealed itself as a power to be reckoned with. Between 1945 and 1950 it passed from being a scientific achievement, a futuristic novelty, into being a successful rival to the older medium as a source of entertainment for the modern home.” Este un citat din Gorham, M. (1952) *Broadcasting and Television: Since 1900*, Andrew Dakers, London, p. 234, cu care își începe Tim O'Sullivan un capitol din studiul său „Television and the home, 1946-1960”, în lucrarea colectivă *Re-Viewing Television History*, I.B. Tauris, 2007, p. 164. Traducerea îmi aparține, A. M.
- ³ Erik Barnouw, *The Image Empire*, Oxford University Press, New York, 1970, 400 pagini.
- ⁴ Printre alte surse, menționăm cartea care a întemeiat studiile televizuale ca studii culturale: Raymond Williams, *Television. Technology and Cultural Form*, Routledge, London, 1974, capitolul „Institutions of the Technology”.
- ⁵ Emmanuel Hoog, *op. cit.*
- ⁶ *Independent Television Authority* ia ființă în 1954, în urma unei legi antimonopol, *Television Act*, inspirate din instituționalizarea televiziunii americane.
- ⁷ Valentin Nicolau, *op. cit.*, pp. 27-28. În ciuda importanței acordate istoriei instituționale a TVR, lucrarea lui Valentin Nicolau reprezintă astăzi poate singurul studiu aplicat, accesibil și bine informat despre televiziunea din România în context european.
- ⁸ Tim O'Sullivan, *op. cit.*, p. 162.
- ⁹ Emmanuel Hoog, *op. cit.*, p. 32.
- ¹⁰ Raymond Williams, *op. cit.*, pp. 30-31.

2. Televiziunea română de dinaintea televiziunii

- ¹ *Radio*, anul VIII, nr. 332, p. 2. Două remarci: denumirea „comitet” va fi păstrată în perioada comunistă, în „Comitetul de Stat pentru Radio și Televiziune”, până în 1977. Programe de televiziune regulate sunt difuzate în Marea Britanie începând cu 1936.
- ² *Radio*, anul VIII, nr. 331, pp. 6-7.
- ³ Mihail Sadoveanu, citat în *Contribuții la cunoașterea Radioteleviziunii române*, Oficiul de Presă și Tipărituri, 1972. Lucrarea este coordonată de Victor Crăciun.
- ⁴ Constantin Săulescu și Felix Popp, *Televiziunea*, București [s. n.], 1936. După război, apare lucrarea *Ce este televiziunea?* de Liviu A. Macoveanu, Editura Tineretului, București, 1963. Informații despre începuturile Televiziunii Române circulă pe site-ul <http://forum.softpedia.com/lofiversion/index.php/t277953-150.html>. (Pentru căutare: Forumul Softpedia > Professional Zone > TV / RADIO & Satelit > POSTURI / EMISIUNI / EVENIMENTE/IN MEMORIAM) Pentru un scurt istoric, în parte reluat și pe Wikipedia, se poate consulta aici: <http://forum.softpedia.com/index.php?showtopic=277953&st=36>. Sursele sunt însă neoficiale, pentru că la această oră nu există o istorie internă a TVR făcută de un colectiv de realizatori de televiziune în cadrul unui proiect de cercetare.
- ⁵ Spre comparație: în 1929, televiziunea face primii pași în Germania, transmițându-se imagini în 30 de linii; în 1938, în Franța, definiția imaginii este reglementată de guvern la 440-455 linii; în 1948, un decret fixează definiția la 819 linii; norma veche va coexista în paralel până în 1956.
- ⁶ Robert Prost, *Précis d'histoire de la radio & de la télévision*, L'Harmattan, Paris, 2007, p. 64. Ceea ce pune probleme, după cum se vede, este fiabilitatea și bogăția datelor.
- ⁷ O situație inedită este cea a Islandei, unde, cu mult înaintea creării unui serviciu public de televiziune, militarii NATO instalați aici reușesc, printr-un post local de tip comercial, să-i colonizeze cultural pe cei 250 000 de locuitori ai insulei.
- ⁸ Informații furnizate de *Encyclopedia of Television*, *op. cit.*, pp. 1174-1181 pentru televiziunea scandinavă (vol. II) și vol. III pentru televiziunea spaniolă. Remarcăm puținătatea informațiilor referitoare

la televiziunile din Europa de Est. Intrarea „Rusia“ se ocupă mult mai mult de televiziunea rusă după 1991 decât de istoria ei sovietică.

- ⁹ Din iunie 1952, când director de programe devine Jean d'Arcy, secretar în cabinetul secretarului de stat însărcinat cu informația, François Mitterrand. Dar sloganul este preluat de la BBC care, sub conducerea lui John Reith (1889-1971) devine modelul serviciului public de televiziune în Europa. Christopher Sterling scrie în articolul dedicat acestuia din *Encyclopedia of Television*: „A ridicat televiziunea la standarde morale înalte — aproape religioase — și a identificat repede BBC (care devine o corporație publică încă din 1927) cu un establishment politic, deoarece a ținut la independența operațională a BBC de orice presiune politică exterioară.“ („He held broadcasting to high moral — almost religious — standards and rather quickly identified the BBC (which became a public corporation early in 1927) with the political establishment just as he also insisted on BBC operational independence from any political pressures“), *op. cit.*, vol. 3, p. 1363.
- ¹⁰ Bujor Sion incriminează astfel, în Plenara CC al PCR din noiembrie 1971, tocmai ordinea în care au fost inserate funcțiile televiziunii în sloganul de mai sus. Noua ordine este următoarea: a instrui, a informa, a distra.
- ¹¹ Emmanuel Hoog, *op. cit.*, p. 24. Conform lui Robert Prot, însă, în 1954, Franța numără 100 000 de televizoare alb-negru, cf. Robert Prot, *op. cit.*, p. 133.
- ¹² Ioan Grigorescu, în *Cu privire la...*, *op. cit.*, p. 126.

3. Radioteleviziunea Română, instituție în România comunistă

- ¹ „I realized that Romanian television under communism had a greater story to tell than a story of political control. It was a story that placed television itself into the spotlight: television as a medium that demonstrated its own specificities and internal resorts of power, and television as a broadcasting institution that emerged, developed and ran its course under its own determination as well as in interaction with social and political factors (political control was just one of them and only characteristic of certain periods)“. Sunt cuvintele Danei Mustăț din „Epilogul“ tezei sale de doctorat deja citate (text aflat sub copyrightul

autoarei, căreia îi mulțumesc și pe această cale pentru a mi-l fi trimis).

- ² Dumitru Popescu, în *Cu privire la Radioteleviziunea română*, *op. cit.*, pp. 139-140.
- ³ Folosesc termenul de afect pentru a mă referi explicit la modificările afective induse publicului.

4. Momentul recunoașterii.

Televiziunea Română și discursul politic

- ¹ Nicolae Ceaușescu, în încheierea Plenarei CC al PCR, 5 noiembrie 1971, în *Plenara CC al PCR, 3-5 noiembrie 1971*, Editura Politică, București, 1971.
- ² George Ivașcu, extras din „Lucrările Comisiei pentru probleme de învățământ, știință, cultură și presă, 30 martie 1970“, citat în *Cu privire la Radioteleviziunea română*, *op. cit.*, p. 130.
- ³ Pavel Câmpeanu (1920-2003) va fi în anii 1980 unul dintre opozanții lui Ceaușescu. Emigrează în Statele Unite, după ce este obligat să se retragă de la conducerea Oficiului, deoarece fiica sa emigrase în SUA. Vezi <http://www.revista22.ro/pavel-cmpeanu-si-securitatea-6205.html>, accesat la 23 aprilie 2013. În Statele Unite, publică mai multe cărți în limba engleză, majoritatea despre comunismul românesc. În 2002 numele lui revine pe piața cărții românești cu o lucrare foarte critică la adresa lui Ceaușescu (*Ceaușescu, anii numărătorii inverse*, Polirom). Articolul semnat de el la care fac referire aici se numește „Un început“. Vezi, de asemenea, pentru activitatea acestui Oficiu, capitolul 15 al cărții lui Adrian Cioroianu *Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului românesc*, Curtea Veche Publishing, București, 2007 (ediția a II-a), pp. 443-466.
- ⁴ „They are anti-ideological, in their broad appeal to a common sense that supposedly exists as part of the community, rather than as the property of discourse ethics (...)“, Toby Miller, *Technologies of truth: Cultural Citizenship and the Popular Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998, p. 38.
- ⁵ Nu poate fi întâmplător faptul că departamentul de anchete și sondaje de pe lângă TVR se va numi, la înființare, Oficiu: se pare că „oficiu“ este deja un termen care garantează instituției pe care o denumesc autonomia.
- ⁶ Emmanuel Hoog, *op. cit.*, p. 34.

- ⁷ Emisiunea *Les raisins verts* (*Strugurii verzi*), de pildă, realizată de Jean-Christophe Averty, difuzează o imagine cu o mașină de tocat carne din care iese un bebeluș. Este vorba despre apogeul realizatorilor de televiziune, când televiziunea este asimilată unei arte. O astfel de perspectivă lipsește în istoria televiziunii române, unde singurele inovații au fost permise, la o altă scară însă, în emisiunile de divertisment.
- ⁸ Valentin Nicolau, *op. cit.*, p. 44. Două observații aici: în primul rând, această conversie a idealului în popular și viceversa are în ideologizarea televiziunii române conform modelului formulat de Ceaușescu („tribună de dezbatere captivantă”, citat din discursul la Congresul al X-lea, citat în *Cu privire la Radioteleviziunea română*, *op. cit.*, p.87.) o versiune intensificată, dar cu nimic mai puțin contradictorie; în al doilea rând, idealul reithian reprezintă o frapantă analogie cu idealul etic al câmpului literar, așa cum este el descris de Pierre Bourdieu în *Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar* (Editura Seuil, Paris, 1992; Editura Univers, București, 1998): un spațiu suveran în raport cu politicul și cu economicul, în care artistul își crește cu atât mai mult capitalul simbolic cu cât operele lui nu manifestă indulgență față de niciunul din acești doi poli.
- ⁹ Vezi aici Adrian Cioroianu, *Ce Ceaușescu qui hante les Roumains*, Curtea Veche Publishing, București, AUF, 2004.
- ¹⁰ Dumitru Popescu, în *Cu privire la Radioteleviziunea română*, p. 140.
- ¹¹ Este o idee pe care Boris Groys o dezvoltă într-o carte apărută în 2006, *Post-scriptumul comunist*. „Revoluția comunistă este transcrierea societății din mediul banului în mediul limbajului”, Boris Groys, *op. cit.*, Editura Idea, Cluj-Napoca, 2009, p. 5.
- ¹² Dumitru Popescu, *op. cit.*, p.146.
- ¹³ Televiziunea este de fapt un fenomen cultural în acord cu capitalismul, prin faptul că ceea ce arată ea nu poate fi înțeles decât în raport cu ceea ce ascunde. „Compromisul este un paradox care este plătit ca să nu se prezinte ca paradox”, Boris Groys, *op.cit.*, p. 19. Chiar așa: regimul Ceaușescu s-a prezentat mereu ca o autentică dictatură ideologică, fără compromisuri.
- ¹⁴ În 1967, există o astfel de emisiune difuzată la 6 iunie („Blocul A 13 proprietate personală”); în 1968, *Trasfocatorul* din 19.06.1968, nr. inv. 57104.
- ¹⁵ În epocă, însă, Carmen Dumitrescu rămâne figura cea mai cunoscută a reporterului incisiv, săcâitor pentru cel interviuat. Realizator al *Reflectorului*, *Trasfocatorului* în anii de aur ai TVR, apoi

realizator de emisiuni pe care le putem numi eufemistic „dedicate”. După 1990 realizează emisiunile în direct din Parlamentul României.

- ¹⁶ Aici, însă, trebuie spus că prezentul nostru democratic nu are niciun motiv de afirmare a superiorității față de trecutul anilor 1960-1970 în ceea ce privește construcțiile publice. Iar reportajele critice au fost înlocuite, din cauza unui nou regim temporal al televiziunii, cu ieftine și interminabile talk-show-uri.
- ¹⁷ „Copiii vor să-l cunoască și pe Făt-Frumos creat de Ispirescu, dar vor să cunoască și pe Făt-Frumos de astăzi, eroul luptei pentru dreptate socială și națională”, exclamă Nicolae Ceaușescu, în plin elan fantasmatic, la *Expunerea* de la Plenara CC al PCR din noiembrie 1971, citat în *Cu privire la Radioteleviziunea română*, *op. cit.*, p. 69.
- ¹⁸ Nicolae Ceaușescu, în *Arhivele naționale ale României, PCR și intelectualii în primii ani ai regimului Ceaușescu (1965-1972)*, *op. cit.*, p. 158.
- ¹⁹ Nicolae Ceaușescu, *op. cit.*, p. 73.
- ²⁰ Ecaterina Oproiu, *Cu privire la Radioteleviziunea română*, *op. cit.*, pp. 113-114.
- ²¹ Dumitru Popescu apare aici ca singurul interpret oficial al discursului lui Ceaușescu. „Tribună de dezbatere captivantă” devine „tribună captivantă” și sintagma va fi preluată astfel de acum înainte, de Mihai Sion-Bujor, de pildă, în 1972 („Prezența convingătoare a radioteleviziunii”, *Presa noastră*, 6-7 din 1972, p.5) Dumitru Popescu spune: „Cred că nu scapă nimănui sensul acestor două cuvinte: ideile societății noastre trebuie astfel propagate încât să fie sorbite cu nesaț de ascultători, să devină o hrană aleasă, indispensabilă, a minții oamenilor. Orice altă concepție a propagandei ideologice și sociale la televiziunea română este total lipsită de valoare, este de neconceput.” (Dumitru Popescu, în *op. cit.*, p. 149) Contradicția este aici evidentă, și Ecaterina Oproiu tocmai aici încearcă să intervină. O tribună nu poate fi captivantă decât ca tribună, ca loc public care adună o masă stăpânită de afecte comune, într-o expresie colectivă. Televiziunea nu poate fi, prin natura raportului dintre obiectele tehnice din care este compusă și accesul lor social, o tribună. Televiziunea nu are sens decât într-o societate care se construiește după principii individualiste (și mai degrabă pasive; dar aceasta este o problemă de context a noilor medii televizuale).
- ²² Chiar dacă, în alt context, cel de astăzi, un astfel de discurs ar putea să pară fie ipocrit, fie naiv. Ce înseamnă farmec de televiziune? Narcoză estetică sau narcoză fiziologică, pur „pozitivă”?

Întrebările acestea ar putea fi puse într-un viitor studiu comparativ despre televiziunea de monopol statal și național versus televiziunea comercială.

II. TVR 1965-1973:

Știință, teatru, Reflector, sport și music-hall

1. „Sesizările s-au transformat în critici serioase“

- ¹ Amănuntul nu e anodin: ora 20:00 a acelor ani este echivalenta în registrul vieții cotidiene urbane a orelor 21:00-22:00 de astăzi, când programul de lucru începe și se termină ceva mai târziu.
- ² Cenzura poate funcționa, la televiziune, din clipa în care există tehnologie pentru înregistrare. Pelicula de 16 mm apare din 1958. Numai că mare parte a programului era constituit, în anii 1960, din transmisiuni directe. La începutul regimului Ceaușescu, cenzura, așa cum se poate desprinde dintr-o *Notă* a Serviciului Radioteleviziune din Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor de la 22 octombrie 1965, nu impresionează cititorul care știe câte ceva despre regimul politic din România epocii. În notă se menționează că textele buletinelor de știri și ale emisiunii pentru sate trebuie prezentate înainte (iar „observațiile se discută direct cu viza politică“); există o „listă de vizionări“ care se stabilește cu o zi înainte, observațiile se comunică în fața „comisiei de vizionare“ formată dintr-un membru al conducerii RTV, redactorul-șef, „viza politică“ și redactorii emisiunii. (Vezi, *PCR și intelectualii în primii ani ai regimului Ceaușescu (1965-1972)*, București, Arhivele Naționale ale României, 2007, p. 48).
- ³ Interviu în revista *Observatorul* din Toronto, 8 iulie 2006, http://www.observatorul.com/articles_main.asp?action=articleview_detail&ID=3870.
- ⁴ Merită să observăm aici promovarea unei viziuni colectiviste asupra artei populare. Aceste concursuri interjudețene existau deja din 1966: vorbim de emisiunea *Dialog la distanță*, concurs interjudețean organizat de Comitetul de Radiodifuziune și Televiziune, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă (înaintașul Consiliul Culturii și Educației Socialiste) și de Uniunea Generală a Sindicatelor din România. Dar ele aveau drept obiectiv o cunoaștere interculturală, între românii din diverse regiuni. Acest tip de program, configurat pentru alte scopuri, există și la începuturile televiziunii franceze, sub numele de *Intervilles*. *Intervilles*

rămâne însă un joc de televiziune care, încurajat de însuși Charles de Gaulle devine mai târziu *Jeux sans frontières*, la care participă alte țări occidentale. Pe de altă parte, realizatorul Jacques Krier explorează viața cotidiană a francezilor, între 1957 și 1960, în emisiunea *A la découverte des Français* (vezi Emmanuel Hoog, *La Télé. Une histoire en direct*, Editura Gallimard, 2010, p. 45 și p. 40). Emmanuel Hoog a fost, între 2001 și 2010, președintele Institutului Național al Audiovizualului, INA). Acest tip de emisiune-concurs nesocotește, în România, tocmai esența competiției, care constă în a distinge între un învingător și un învins. Or, dacă *Dialogul la distanță* compensa această carență prin caracterul său etnologic, concepția programului *Cântare Patriei* ignoră complet parametrii unui spectacol de televiziune. Ideea lui Ceaușescu ține de ceea ce am putea numi o estetică de masă, dar termenii perspectivei sunt de fapt următorii: masa este inclusă în obiectul estetic, devine ea însăși obiectul de văzut, iar singurul subiect în fața căruia se constituie obiectul estetic este chiar el, Nicolae Ceaușescu. Eșecul public al acestui tip de spectacol cu regie impusă politic — regie care poate fi pusă în relație cu un anumit regim de vizibilitate, cel al panoramei — vine din faptul că maselor le este interzis accesul la spectacol ca spectatori. Astfel, în numele acestui program, se realizează mobilizări masive de artiști „populari“ și locali, dar programul de televiziune în care se traduce această acțiune nu poate fi decât un fiasco. Este probabil primul semn al deturnării televiziunii de la natura ei, și prima intervenție brutală în travaliul profesioniștilor din partea politicului.

2. Televiziunea în cronici

- ¹ Prima revistă românească ilustrată de după război, devenită săptămânal din 1958.
- ² Felicia Antip, „Cronica nu ține pasul“, *Flacăra*, nr.23/1969, p. 13. Or, anii antebelici reprezentau, în discursul politic al epocii, un contramodel, cel al „regimului reacționar burghezo-moșieresc“, așa cum spune tocmai Constantin Pîrvulescu la celebra Plenară a CC al PCR din noiembrie 1970.
- ³ Conform Schemei de program din sezonul noiembrie 1969 — iunie 1970, programul se clasifică tematic în patru departamente: Cultural-artistic (predominant), Actualitate politică și economică, Social-educativ (în proporție aproximativ egală cu primul) și Coordonarea programelor (care cuprinde Publicitatea, Consultății tehnice și Avangpremiera).

3. *Hei, pletoși!* Primele anchete de televiziune

- ¹ George Pietraru, jurnalist la *Scînteia tineretului* și apoi realizator de radio și televiziune, va emigra în 1984 în Statele Unite.
- ² Născut în 1927, la Galați, Mihai Stoian avea la vremea emisiunii 41 de ani, fiind încă tânăr și de aceea putea fi distribuit, în cadrul emisiunii, în rolul de apărător al tinerilor.
- ³ Vers de o ambiguitate delicioasă: l-ai cenzura, dar ți-ai autosubmina gestul. Numai acest vers dezvăluie contradicția intrinsecă discursului ideologic, incapabil să dea seama, cu instrumente de secol al XIX-lea, de realitatea urbană modernă: roșul, simbol al sângelui aici, dar și culoarea revoluției, se opune „betoanelor” incolore și insipide, legitimate însă tocmai de roșul sângelui sacrificat pentru ca betonul să poată deveni marmura poporului.
- ⁴ Dosar *Semaine du film français en 1961*, în cutia V, Bucurest Supplément 7, arhivele Ministerului de Afaceri Externe de la Nantes.
- ⁵ Acest loc retoric este ilustrat excelent de o intervenție a lui Zaharia Stancu din 10 februarie 1971. Prezent la Moscova la o întâlnire între conducerea uniunilor de creație literară din țările socialiste, președintele Uniunii Scriitorilor din România de atunci constată: „Vreau să vă comunic că România este una din puținele țări în care între scriitori și partidul nostru comunist nu există nicio disensiune. (...) Am subliniat modul cum se realizează îndrumarea de către partid a literaturii noastre, prin muncă politică, prin convingere sau prin metode administrative. (...) Am auzit pe altul spunând, noi la Uniunea Scriitorilor ne-am pierdut răbdarea cu cei care nu merg pe drumul nostru și-am luat împotriva lor măsuri foarte aspre. Noi am declarat când a fost potrivit să facem o astfel de declarație că nu ne-am pierdut răbdarea, că nu suntem dispuși să ne pierdem răbdarea cu niciun caz care s-ar isca, că *răbdarea noastră este nesfârșită* și că acesta este drumul prin care putem să chemăm oamenii lângă partid, în partid și să-i convingem să scrie pentru țara noastră, pentru partidul nostru” (subl. noastră; *PCR și intelectualii...*, op. cit., pp. 275-276). Filmul discursului rostit de Ceaușescu din studioul aflat în subsolul sediului CC al PCR, la 20 decembrie 1989, se află în acces liber pe YouTube.

4. Politic, ideologic și cultural. Contradicții.

- ¹ *Un tramvai numit... 14*. Realizatori: Mihai Maximilian și Octavian Sava, 1971.

- ² Eliot Ness, protagonistul serialului american *The Untouchables*, în românește *Incoruptibili* (1959-1963), a cărui difuzare este interzisă în iulie 1971 (acesta a fost unul dintre puținele efecte imediate ale „Tezelor din iulie” ale lui Ceaușescu, Interviu realizat cu Valeriu Râpeanu, vicepreședinte al TVR între 1970-1972).
- ³ Stela Popescu și Ștefan Bănică arată în acest timp spre canapeaua de care urmează să se lipească.
- ⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=fZWp7tLhQA&feature=related>, site consultat la 6 iulie 2012.
- ⁵ Unul dintre starurile TVR. Prenumele său adevărat este Adolf. Emigrează în Israel în anul 1980.
- ⁶ Termenul a început să fie întrebuințat de la începutul anilor 1970. Un reportaj realizat de Alexandru Stark, la 15 februarie 1974, intitulat *Eroina din Târgoviște*, este prezentat în revista *RadioTV* astfel: „Târgoviște a fost înainte de toate un oraș romantic. Dar romantismul epocii contemporane nu seamănă deloc cu ruinele și turnul Chindiei.” *RadioTV*, nr. 7/ 1974).
- ⁷ Dumitru Popescu, „Cuvântare” la *Congresul al XI-lea al PCR*, Editura Politică, București, 1975, p. 539.
- ⁸ Această pauză era motivată tehnic. Însă nu așa stau lucrurile în alte cazuri. Televiziunea suedeză, la începuturi, precum și postul public islandez, păstrează o zi liberă de televiziune pentru a înlesni activități tradiționale în aer liber. În felul acesta, ziua fără televiziune face parte dintr-un plan de sociologizare a timpului cotidian al cărui autor este tot televiziunea. Ziua fără televiziune devine o absență calculată și înzestrată cu semnificație. Probabil că aceasta este perspectiva interpretativă a televiziunii „sărace” din anii 1980 în România: nu vorbim atunci despre televiziune ca despre un surplus de două ore în programul cotidian, ci despre absența ei dintr-un cotidian social căruia televiziunea îi conferă sens.
- ⁹ În volumul colectiv *Genealogii ale postcomunismului* (cu desene de Dan Perjovschi), Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2009.
- ¹⁰ La 19 august 1970 s-a difuzat o emisiune, radiofonică de astă dată, cu titlul „Socialismul, cadru al culturii românești actuale”.
- ¹¹ Conform unei idei reluate și ilustrate de Jacques Rancière în *Le Maître ignorant*, Editura Fayard, Paris, 1987, carte care ar merita oricând o dezbatere.
- ¹² La intersecția dintre maieutică și impunere stă de fapt retorica ideologiei în era ei ceașistă.

- ¹³ Sau, în termenii lui Antoine Compagnon, „televiziune de cultură superioară” (Antoine Compagnon vorbind despre mediatizarea lui Marcel Proust în anii 1960 la televiziune, în cursul său 1966, *Annus mirabilis*, ținut la Collège de France în prima parte a lui 2011).
- ¹⁴ Am citat din David Hendy, *Public Service Broadcasting*, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 21-22.
- ¹⁵ Statistica aparține unui studiu al Oficiului de Studii și Sondaje din 1972 (cu datele de la recensământul din 1966) despre publicul televiziunii, Arhiva SRR.
- ¹⁶ Anticipez prin această formulă subordonarea explicită a eticului față de politic, petrecută în 1973. Pe de altă parte, fac aluzie la foudaldiana *Hermeneutică a subiectului* (Seuil, Paris, 2002) și la pragul dintre „subiect” ca temă a ontologiei și „subiect” ca temă a unei practici. Voi reveni pe larg la „Codul eticii și echității socialiste” și la înrăurirea imensă pe care a avut-o în conceperea programelor televiziunii.
- ¹⁷ Migrarea acestei emisiuni, realizată de obicei de Flavia Buref sau Ana Berteau, pune problema cronologiei cotidiene, pe care televiziunea o explicitează prin programele ei. Duminica dimineața este rezervată copiilor, și apoi agricultorilor, așadar emisiunea pentru femei se mută la deschiderea programelor în zile de lucru. Dar sâmbăta după-amiaza și seara vor aparține curând tinerilor. Această compartimentare cronologică realizează o sociologizare a timpului cotidian care va contribui la masificarea imaginarului social și a practicilor sociale de-a lungul mai multor decenii. Astăzi, însă, prin integrarea mijloacelor de comunicare în masă, individul este invitat să-și conceapă și exploateze propriul orar.
- ¹⁸ *RadioTV*, nr. 1 (841), 1968, p. 21.
- ¹⁹ Există teza conform căreia această orientare exista, dar se exprima mai subtil — vezi perioada Hrușciov în țările blocului estic. Desigur, însă, este absurd să susții că ideologicul dispare vreodată din discursul mediatic. Este bine, de aceea, să fim foarte precauți atunci când vorbim despre „libertatea de expresie” în raport cu structura sistemului mediatic.
- ²⁰ A se vedea excelentul articol al lui François Jost și Marie-France Chambat-Houillon, „Televiziunea pusă la încercare: între cercetare și laborator” (*Télévision*, nr. 3, CNRS, 2012), care compară cercetarea televizuală în Franța și Statele Unite și problemele respective, în materie de forme și de reprezentări pentru Franța, și de societate și expresie socială pentru SUA.
- ²¹ Nr. inv. 43744, Filmoteca TVR.
- ²² *Telecronica economică*, 26 iunie 1968, emisiunea lui Sorin Pamfil și Ciprian Enache, nr. inv. 57260.
- ²³ *Transfocator*, 11 septembrie 1969, nr. inv. 67342.
- ²⁴ Rețeaua de magazine *Gospodina* ia naștere în 1967.
- ²⁵ Tot acest nou regim economic și social îndatorat fiind reformei hrușcioviste.
- ²⁶ Numărul 747 al revistei *Flacăra* (20 septembrie 1969) inserează un raid-anchetă prin piețele Capitalei în rubrica *Din carnetul gospodinei*. Cităm din articolul unei cunoscute ziariste din epocă, Viorica Ciorbagiu: „În piețele Unirii și Dorobanți tot discuții. Cică vânzătorii dosiseră ceapă sub tejghele, sub lăzi goale și chiar sub niște șube. Oamenii își exprimau reprobarea cerând ca vinovații să fie deferiți justiției.” Încă o dată, nu sistemul este pus aici în discuție, sistem care contribuia și el la criza aprovizionării. Evident, se credea că în interiorul sistemului lucrurile sunt ameliorabile. Ceea ce nu era greșit doar în măsura credinței (utopice) în eugenism. Pe de altă parte, nu e cazul să facem chiar aici elogiiul pieței agroalimentare capitaliste din zilele noastre.
- ²⁷ Simpatică este revenirea acestui gen de „anchetă” în programele estivale de la PRO TV din vara lui 2013, sub titlul *Agentul Vacanță*. Desigur, acum, în cheie minoră, fie și pentru că puterea televiziunii în campaniile ei explicite este mult mai mică decât atunci.
- ²⁸ Ecaterina Oproiu, „Un Reflector, două reflectoare”, *Contemporanul*, 17.II.1967 (Arhivele SRR, *Tăieturi din presă*, 1967). Despre soarta acestei emisiuni la începutul anilor 1980, vezi Valentin Verzeanu, *Opriți plăcerea la domnu*, Editura Răzeșu, București, 2008, disponibilă pe internet la adresa www.romanianyellowpages.com/newspapers.html.
- ²⁹ Mircea Giosanu, „Reflectorul nu mai este ce-a fost odată”, în dosarul *Lucrări personale ale absolvenților cursurilor de reciclare de la Academia Ștefan Gheorghiu*, nr. inv. 298, p. 1, Arhiva SRR.
- ³⁰ *Ibidem*, p. 3.
- ³¹ În 1967, realizatorii anunțau regiunea în care urma să descindă echipa *Reflectorului* pentru ediția următoare.
- ³² Dispariția „verigilor intermediare” din procesul economic, administrativ, politic este subliniată de prim-secretarul județului Iași, Miu Dobrescu, în aprilie 1971, cu ocazia uneia dintre cele 50 de ediții ale emisiunii *50 de ani în 50 de povestiri* (în onoarea jubileului PCR, partid care ia naștere în 8 mai 1921). Este unul dintre primele cicluri anuale de emisiuni „speciale” ce trebuia să pregătească „sărbătorile” politice — semnele sub care curg anii regimului. Emisiune difuzată pe 25 aprilie 1971, nr. inv. 105914.

- ³³ Că drama rămâne, în acești ani moderniști ai secolului XX, genul de artă a spectacolului cu cel mai mare potențial estetic, nu încapă îndoială, atâta vreme cât natura umană este percepută în dublul registru, de origine creștină, dialectic și moral. Să-l ascultăm pe tovarășul Nicolae Ceaușescu, în 1971: „Nu, tovarăși, omul de astăzi, sufletul omului de astăzi, conștiința lui, priceperea lui este superioară cu mult oricărui om din trecut. Și tocmai acest om trebuie înțeles și asta cerem noi creatorilor de artă, are preocupările, *conflictele cu mult mai complicate decât conflictele de dragoste din trecut (...)*“ (subl. ns., Arhivele Naționale ale României, PCR și intelectualii..., op. cit., p. 288).
- ³⁴ Programarea zilnică a dus la deprecierea impactului, de aceea s-a revenit la o formulă bisăptămănală. Pe site-ul www.tvr50.ro există o scurtă istorie a *Reflectorului*. Echipa era formată inițial din Florin Brătescu (primul speaker tv, adus de la radio în 1958 — artizanul Antenei 1 după 1993), Mircea Giosanu, Marin Stănescu și Ștefan Dimitriu, cărora li s-au alăturat, în perioada frecvenței maxime a emisiunii: Carmen Dumitrescu, Ion Sava, Alexandru Stark, Anca Arion. Conform autorului textului de pe pagina www.tvr50.ro/istorie_video.php?id=5, emisiunea începe să fie sabotată după 1977, când redactorii trebuiau să obțină aprobări de la Comitetul Central pentru a ancheta în județe. Ultimele ediții au fost difuzate în 1983. Informațiile din acest text trebuie însă corijate ușor: nu în „'72-'73“ devine emisiunea zilnică, ci în 1969. Efectul „Țezelor din iulie“ 1971 și al tuturor discursurilor ideologice ale aceluși an nu trebuie neglijat. Pe de altă parte, emisiunea pare sabotată din 1974 deja, de când difuzarea ei se rărește în ciuda audienței ridicate.
- ³⁵ Aceste ultime teme au fost spicuite dintr-o emisiune-bilanț, de la sfârșitul anului 1969. *Reflectorul* din data de 27.12.1969, realizat de Anca Arion, este un bilanț și în același timp o parodie a disfuncțiilor criticate de-a lungul anului. Cu ajutorul scriitorului și umoristului Nicuță Tănase (care moare în 1986), *Reflectorul* rememorează cele mai incitante emisiuni din 1969 și prevede, prin antifrază, pentru 1970, mijloace de transport în comun care circulă goale, pantofi care se găsesc din belșug etc.
- ³⁶ La care se vor adăuga și versiunile post-1989, de care nu va fi vorba aici. Totuși, în 1973, pe adresa emisiunii vin 17 204 scrisori și au loc 3 000 de audiențe. Este un număr de scrisori aproximativ egal cu cel primit de TVR din străinătate pe tot parcursul anului 1976 (Mircea Giosanu, op. cit. și Arhiva SRR).
- ³⁷ Numărul realizatorilor este cu siguranță mai mare, însă majoritatea dintre ei sunt morți.
- ³⁸ Rolul de lider al tineretului, după 1965, îi revine lui Ion Iliescu (1967–1971).
- ³⁹ Adăugire a lui Teodor Brateș, ex-redactor al redacției „Actualități“ la TVR, figură centrală a *Telejurnalului* și, apoi, nelipsit de pe platourile de televiziune în plină Revoluție în decembrie 1989 (interviu, iunie 2012).
- ⁴⁰ Deși ele nu figurează niciodată în epocă în programul TV imprimat.
- ⁴¹ Toate mărturiile adunate de la oamenii din Televiziunea Română sunt o dovadă, fără știrea lor, a caracterului de improvizație care predomina în activitatea instituției, în ciuda apelurilor la ordine și a deciziilor ferme de reorganizare de fiecare dată când venea un director nou; acest lucru este adevărat în legătură cu toate instituțiile românești din epocă și de mai târziu, dar acest comentariu încearcă să arate trăsăturile specifice instituției televiziunii.
- ⁴² Printre altele, în ciuda faptului că el a fost totuși cel care a obținut retragerea trupelor sovietice și s-a opus faimosului Plan Valev, contrariindu-i grav pe sovietici.
- ⁴³ Această informație apare și în documentele din Arhiva SRR.
- ⁴⁴ 21 mai 1968, nr. 5636, Filmoteca TVR. Tema: rolul scrisorilor de nemulțumire în ameliorarea activității publice a instituțiilor (realizator: Eleonora Chelbașu, moderator: Simion Block).
- ⁴⁵ Nicolae Ceaușescu, citat de Manase Radnev în memoriul său redactat la finalul anului de perfecționare petrecut la Academia „Ștefan Gheorghiu“, „Ancheta, modalitate complexă și reprezentativă a publicisticii tv“, p. 6, Dosarul nr. 297, 1974, Arhivele SRR. Manase Radnev, evreu intrat în televiziune încă din 1958 după epurările etnice din presa scrisă (fusesse redactor la *Contemporanul*), a fost inițiatorul emisiunii de portrete tv *Prim-plan*, dar și moderator al emisiunii de dezbateri politico-teoretice *Cronica ideilor*. Este autorul singurului interviu pe care TVR îl difuzează cu Eugen Ionescu, în 1967. Continuă să realizeze emisiuni după 1989 și face parte din grupul de realizatori concediați în 1997, după instalarea la putere a CDR. Moare în 2009, la 78 de ani.
- ⁴⁶ Manase Radnev, op. cit., p. 3.
- ⁴⁷ Scriitorul maghiar a fost victima violențelor din martie 1990 din Târgu-Mureș. Adept al regimului și scriitor proletcultist în anii 1950, el se îndepărtează de regimul Ceaușescu odată cu devenirea sa naționalistă. Moare în 2006.

- ⁴⁸ Revine însă și afirmă că emisiunea reprezintă o „concretizare în respectivul gen publicistic a politicii statului și spiritului de partid, un for al opiniei publice“. Fie opinia publică controlează aparatul de stat, fie acesta controlează opinia publică... .
- ⁴⁹ Citate din *Cu privire la Radioteleviziunea română...*, *op. cit.*, pp. 94-146.
- ⁵⁰ De aceea, o voce individuală care nu este reluată și multiplicată de mijloacele de comunicare în masă nu are autoritate; astfel, Ceaușescu putea spune, în anii 1970, în asentimentul majorității vizibile, că, pentru cei care contestă realizările socialismului în România, se vor găsi cămăși de forță; ei reprezintă o minoritate, nu se pot reprezenta decât pe ei înșiși, la fel cum delirul unui psihotic se poate spune doar pe sine. Aceeași logică a excluziunii minorității (sigur, fără violență fizică de data aceasta) funcționează în România de astăzi în raport cu cei care contestă legitimitatea discursului anticomunist, deși registrul de discurs este, evident, altul.
- ⁵¹ Să nu ne înșelăm: acest traseu este unul teoretic, nu practic. În calitate de serviciu public, televiziunea pleacă de la un model de cetățean pe care înțelege să îl servească în conformitate cu acest model de sorginte luministă. Celălalt tip de televiziune, comercial, pleacă de la individ văzut ca sediul unei dinamici vitale în care dorința imediată nu se supune niciunei instanțe etice sau reflexive. Ideea unei instituții mediatice care ar porni în mod practic de la „nevoile individului“ considerate în absolut este un nonsens.
- ⁵² Această logică pe care aș numi-o majoritaristă va spune că întreruperea curentului electric în locuințe e un amănunt, un „accident“, în vreme ce rambursarea datoriilor externe este un fapt major, o „esență“. Ideologia comunistă în varianta ei ceaușistă nu face altceva decât să aplice o gândire scolastică unor fapte la care ea însăși este obligată să recurgă pentru a nu se dezintegra.
- ⁵³ Este vorba despre *Transfocatorul* cu numărul de inventar S7342. Adăugăm aici o remarcă de istorie urbană a Bucureștiului. „Mașina“ era denumirea populară a autobuzului, apelativ care apare în versurile melodiei *Ne cunoaștem din vedere* („în mașina 179“) interpretată de Corina Chiriac în 1982, dovadă a rarității autoturismului, „mașina“ de astăzi.
- ⁵⁴ „La sugestia telespectatorilor“; este o sintagmă care apare des în acești ani, în care emisiunile se reprogramează, își schimbă ora de difuzare în funcție de aceste sugestii. La sfârșitul lui 1970, de pildă, în câteva numere consecutive ale revistei *RadioTV*, cititorii-telespectatori sunt invitați să facă un top al celor mai bune

programe tv ale anului. Sunt anii în care Oficiul de Studii și Sondaje condus de Pavel Câmpeanu desfășoară o intensă activitate de marketing.

- ⁵⁵ Pentru acest program, emițătorul plasat pe Casa Scânteii va emite pe o rază de aproximativ 50 km în jurul municipiului București. Emițătorul principal pentru Canalul 1 este situat în munții Bucegi. Prima emisie a Programului 2, din data de 2 mai 1968, va fi o dezbatere la care iau parte Ion Dumitrescu, Radu Beligan și Alexandru Balaci.
- ⁵⁶ Deși trofeul nu are o valoare financiară imensă, fiind de 20 000 de lei, în condițiile în care prestigiul muzicii ușoare nu fusese încă înlocuit, în Europa, cu cel al muzicii pop americane, România devine un loc de pelerinaj al multor cântăreți europeni care nu apucaseră să treacă până atunci de Cortina de Fier. Tony Bolton and the Federals au fost, de pildă, primii cântăreți străini care au concertat într-o țară comunistă (vezi Dave White, partener, pe youtube, <http://www.youtube.com/watch?v=VPYIdTIVdMU>, 29 decembrie 2010). În pagina 3 a numărului 850 al revistei *RadioTV*, George Sbârcea (1914-2005; compozitor de muzică ușoară, autorul hitului *Ionel, Ionelule*, ziarist) scrie: „Festivalul și Concursul internațional de la Brașov are valoarea unei prestigioase recunoașteri a semnificației pe care această artă, îndrăgită de atâția, o are în viața cotidiană“, în vreme ce aceste emisiuni „vor contribui la precizarea rolului muzicii ușoare în cultura de masă contemporană, rol care a fost rareori limpede pus în lumină“. Sintagmele „viață cotidiană“ și mai ales „cultură de masă“ vor face carieră în discursul politic și cultural al epocii. Legătura dintre ele va fi însă ignorată de Ceaușescu, care vede în „cultura de masă“ definiția acțiunilor de propagandă ideologică și politică devenite ulterior parte a cultului personalității. Deschidere înspre cultura pop și de divertisment produsă în afara blocului estic din acei ani nu vizează însă spațiul american.
- ⁵⁷ Emisiunea, nouă, face parte dintr-o serie de emisiuni de profil economic, dintre cele mai dependente de virușii ideologiei. Iată prezentarea emisiunii, într-un limbaj decent față de ceea ce avea să urmeze: „Îmbogățirea peisajului industrial al țării cu noi unități, perfecționarea activității de organizare și conducere a producției și a muncii, creșterea eficienței economice a întreprinderilor, informații tehnice din țară și de peste hotare, iată doar câteva repere tematice ale emisiunii“, revista *RadioTV*, nr. 858, p. 9.
- ⁵⁸ Despre calitatea lor vorbește Dumitru Popescu în intervenția sa inserată în *Cu privire la Radioteleviziunea română...*, *op. cit.*: „Am

văzut câteva reportaje despre Porțile de Fier care ne arătau în mod obsesiv boturile camioanelor și buldozerelor, scrapere, hangare, tunele, camere obscure, dar în care nu se spunea nimic despre extraordinara performanță tehnică — admirată și de străinătate — pe care o demonstrează specialiștii români la această lucrare grandioasă, unică în Europa“ (p. 143).

⁵⁹ „Dezvoltarea democrației socialiste — premisă și efect al progresului social“, în *RadioTV*, nr. 861, 19-25 mai 1968.

⁶⁰ *RadioTV*, nr. cit., p. 16.

⁶¹ La 8 martie 1971 se înființează, prin decret al Consiliului de Stat, Consiliul Național al Radioteleviziunii, cu membri numiți de Consiliul de Stat. Președinte va fi Dumitru Popescu, apoi Cornel Burtică.

⁶² *RadioTV*, nr. 20 (913), p. 3. Revista numără 16 pagini.

⁶³ Aceasta din urmă se va reduce la cenaclul „Flacăra“ și la filmele lui Sergiu Nicolaescu. Filmul acestuia din urmă, *Mihai Viteazul*, primul film panoramic românesc, este prezentat în *RadioTV*: filmul „readuce cu emoție luminoasă figură a acestui erou al neamului românesc. (...) Un film care se înscrie între acele opere ce slujesc plenar ideile și idealurile societății noastre socialiste. Acele idei directoare la care tovarășul Nicolae Ceaușescu se referea la recenta întâlnire cu oamenii de artă și cultură (...)“ (*RadioTV*, nr. 8/1971, p. 4). Ne aflăm înaintea de „Tezele din iulie“. Dar vom avea ocazia să vedem cum „Tezele din iulie“ nu sunt urmarea vizitelor în RP Chineză și în RPD Coreeană a cuplului prezidențial, ci rezultatul unui rigorism moral și ideologic, pe de o parte, al unui vizionarism de tip romantic, pe de alta, și al absenței oricărei urme de cultură europeană modernă. Ceea ce îi leagă pe Păunescu, Nicolaescu și Ceaușescu este înaintea de orice libidoul creator și vizionarismul estetic grosier. Ceea ce-i desparte este atitudinea față de rigorismul moral ca principiu axiologic al societății.

⁶⁴ Compozitor român, recuperat după ce fusese mai întâi agreat de regim, apoi eliminat din viața publică și profesională la sfârșitul „obsedantului deceniu“. Pentru detalii, a se vedea un text din *Sfera politicii* al lui Stelian Tănase la adresa <http://www.sferapoliticii.ro/sfera/149/art12-arhiva.html>. Compozitorul avea să moară în 1974.

⁶⁵ *RadioTV*, nr. 6 (1001), 1971, p. 16.

⁶⁶ Printre criticile pe care Puterea le adresează Televiziunii se numără și acuzația de intelectualism. E drept, pe de altă parte, că accesibilizarea programului unui serviciu public de televiziune reprezintă o preocupare și o tendință a televiziunilor europene.

Contextul românesc este însă diferit: propaganda ocupă un loc care nu apare prin adăugire la program, ci prin sustragere. După cum cititorul a putut deja constata la lectura programului duminicii din 1971, un program propagandistic alternează cu un program de divertisment, nu cu unul înalt cultural. Exigențele ideologice care se exercită asupra programelor de televiziune articulează o formă (cultură de masă) și un conținut (ideile de propagandă). Angajarea muzicii ușoare în această estetică militantă nu e un secret pentru nimeni, în anii 1980. Muzica simfonică, însă, prin densitatea limbajului ei, se preta mai greu la infuzia de ideologie. Una dintre marile greșeli în intervențiile lui Nicolae Ceaușescu asupra programului tv este asimilarea culturii de masă cu manifestările culturale performate în colectiv.

⁶⁷ Deja spre deosebire de *Zig-Zag*, noul magazin duminical are un invitat „serios“. În ediția de față este vorba despre Horia Lovinescu. Emisiunea în limba maghiară urma să debuteze în același an, în condițiile în care recepția programelor în județele cu populație predominant maghiară era proastă. Cu toate acestea, politica internaționalistă a regimului comunist era astfel confirmată de Nicolae Ceaușescu în mod aparent. Pentru că, dintr-o perspectivă teoretică foucauldiană, emisiunile în limbile maghiară și germană devin mai degrabă un mijloc de control asupra unor segmente de populație cărora, oferindu-li-se o recunoaștere internă, li se cere în schimb și o loialitate de care, se știe — spre norocul lor — nu vor da mereu dovadă.

⁶⁸ Participant scoțian în concurs la prima ediție a „Cerbului de Aur“.

⁶⁹ Trei stele însemna calitate maximă; echivalent cu cinci stele astăzi.

⁷⁰ Structura în „redacții“ nu preia doar modelul presei scrise, ci, la un alt nivel, limbajul administrativ sovietic.

⁷¹ Înaintea de mijlocul anilor 1960, direcția era inversă: Televiziunea era cea care-i înspăimânta pe angajații de la Radio, obligați să-și schimbe locul de muncă. După aceea, magia ecranului fură prestigiul unde. Aceste retrogradări erau, în anii 1980, rezultatul deciziilor, adesea arbitrare, ale Elenei Ceaușescu: spre exemplu, cazul prezentatoarei Delia Budeanu sau al realizatoarei Carmen Dumitrescu (suspectată de a fi pe punctul de a deveni amanta fiului mai mic al lui Ceaușescu, Nicu), conform memoriilor lui Dumitru Popescu, *Cronos autodevorându-se, Memorii III*, Curtea Veche Publishing, București, 2006, p. 193.

- ⁷² Pentru aceste informații îi mulțumesc Floricăi Rădulescu, membru al Redacției economice începând din 1968, retrasă azi din presă.
- ⁷³ „Televiziunea seamănă mai curând cu o revistă ilustrată“, Dumitru Popescu, Cuvântare la cel de-al X-lea Congres al PCR, *Congresul al X-lea al Partidului Comunist Român*, Editura Politică, București, p. 496.
- ⁷⁴ „Stadiul actual al economiei naționale, nivelul său și structura ramurilor sale, resursele de care dispunem ne permit să ne propunem obiective și sarcini care ne permit să ne apropiem din ce în ce mai mult de nivelul țărilor cu economii avansate“, Raport întocmit de Ion Gheorghe Maurer, membru al Prezidiului Permanent al Comitetului Central și naș politic al lui Ceaușescu în 1965, cu ocazia celui de-al X-lea Congres al PCR, în *Congresul al X-lea al Partidului Comunist Român*, Editura Politică, București, 1969, p. 91.
- ⁷⁵ Nicolae Ceaușescu, în *Congresul al X-lea...*, op. cit., p. 710.
- ⁷⁶ Nicolae Breban, în stenograma Reuniunii dintre Nicolae Ceaușescu și oamenii de cultură și de artă, în *PCR și intelectualii în primii ani ai regimului Ceaușescu (1965-1972)*, Arhivele Naționale ale României, București, 2007, p. 284.
- ⁷⁷ Ștefan Andrei și Lavinia Betea, *I se spunea Machiavelli*, Editura Adevărul, București, 2011, p. 143.
- ⁷⁸ Tot Ștefan Andrei afirma că, îmbătrânind, Ceaușescu ajunsese să considere că orice obiectiv economic putea fi realizat prin disciplină. Or, a te supune unei discipline riguroase nu mergea de la sine: era necesară ori o puternică motivație interioară, ori un sistem perfect de constrângeri de care să nu poți scăpa. Evident, s-a preferat prima variantă, mai ales într-un context cultural care evolua spre indulgența în relațiile umane, indulgența culturală tradițională — (balcanică). Desigur, problema competențelor este iarăși esențială, dar aceasta nu putea fi rezolvată altfel decât cu timpul. Și de aceea, Ceaușescu a preferat să o ignore, după ce, la începutul regimului său, îi acordase o remarcabilă atenție. Aceasta a făcut ca, în România anilor 1980, „re-stalinizarea“ operată de Ceaușescu să nu coincidă cel puțin într-un punct cu regimul stalinist de după al Doilea Război Mondial în România.
- ⁷⁹ La ordinul acestuia, tot la începutul anului 1973, ziaristul Eugen Mandric realizează la Televiziunea Română primul film documentar consacrat vieții și carierei politice a lui Ceaușescu. Vom reveni la acesta cu unele detalii.
- ⁸⁰ Dosar 1/1973, fondul CC al PCR, Agitație și Propagandă, ANR, fila 17.
- ⁸¹ În primele memorii, adesea pasionante, publicate de Dumitru Popescu în 1993, momentul conversiei autocrației partidului în dictatura personală este situat în 1978, cu ocazia vizitei pe care soții Ceaușescu o fac în Asia, și în special în China, la invitația succesorului lui Mao, Hua Kuo Fen. Este momentul în care Elena Ceaușescu cere o remaniere a discursului pe care Nicolae urma să-l pronunțe la Pekin, reducând pe cât posibil referințele la partid, dar multiplicând, în schimb, menționarea numelui lui Ceaușescu. A se vedea Dumitru Popescu, *Am fost și cioplitor de himere*, Editura Expres, București, 1993, pp. 193-228 și mai ales 212-213.
- ⁸² Citate din Dumitru Popescu, în arhiva SRR.
- ⁸³ Am înțeles între timp că „lucrurile“ nu funcționează dialectic, ceea ce amenință serios, astăzi, în științele umane, capacitatea discursurilor cunoscute de a descrie realitatea.
- ⁸⁴ *Redacția* este unitatea administrativă a Televiziunii.
- ⁸⁵ Difuzată pe 15 iunie 1980, nr. inv. 180802, Filmoteca TVR.
- ⁸⁶ Țară occidentală față de România, orientală față de Occidentul cultural.
- ⁸⁷ Exemplul cel mai bine cunoscut este mutarea (disciplinară) la Radio — loc de penitență pentru funcționarii de la Televiziune — a prezentatoarei Delia Budeanu, v. Delia Budeanu, *Live*, Editura Vreamea, București, 2008.
- ⁸⁸ Birourile conducerii, relee ale deciziilor luate mai sus, în Comitetul Politic Executiv al partidului sau chiar de cuplul Ceaușescu în mod direct (cel mai adesea).
- ⁸⁹ Tot ceea ce era difuzat trebuia să aibă avizul cel puțin al redactorului-șef, pe cel al vice- și al președintelui Radioteleviziunii, și, deasupra acestuia, al responsabililor cu propaganda din Comitetul Central.

5. 1969, an de cumpănă

- ¹ Schimbările de titlu pot fi explicate prin recurgerea la două procese: pe de o parte, banalizarea apariției programelor de radio și televiziune, ceea ce se vede în simplificarea titlului; de la *Programul de radio și de televiziune*, titlul de la începutul anilor 1960, se trece la *RadioTV* după 1968; pe de altă parte, titlul trebuia să reliefeze importanța televiziunii, mai mare decât cea a radioului, ceea ce face ca, în anii 1980, revista să ia numele *Panoramic Radio TV*.

- ² Chiar dacă este vorba despre o „lungă durată” în miniatură. Folosim această sintagmă pentru a distinge între durata programelor pe parcursul anilor și durata „evenimentului trăit” din cadrul emisiunilor.
- ³ Un document al redacției *Actualități* găsit în arhivele Radiodifuziunii (arhive neinventariate) ne dă o imagine clară despre *Televizorul* în 1969. Aflăm care sunt cele două agenții cu care lucrează redacția: Visnews și United Press. Constatăm, de asemenea, slaba pregătire a redactorilor, într-un context mai general, în care carențele profesionale erau la ordinea zilei în toate domeniile, în zorii unei Români industriale. Jurnalul televizat inserează mai multe imagini în anii 1970, însă exclude convorbirile și suferă de lipsa de dinamism (pentru o analiză aprofundată a receptării *Televizorului* în anii 1972 și 1973, a se vedea studiul Oficiului de Sondaje care îi este consacrat, apărut în 1973, Arhivele SRR).
- ⁴ Radioteleviziunea Română, *Documentar*, decembrie 1969.
- ⁵ Titlul discursului vorbește de la sine: „Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educație marxist-leninistă a membrilor partidului, a tuturor oamenilor muncii.”
- ⁶ Aceasta este, de altfel, părerea unui bun cunoscător din interior al acestor transmisii politice, Teodor Brateș.
- ⁷ În *Adevărul de weekend*, nr. 44, 11-13 mai 2012, p. 25.
- ⁸ Este deceniul numit al „deschiderii” în Mircea Malița, Dinu C. Giurescu, *op. cit.*
- ⁹ „România este într-adevăr interesată să se renunțe la împărțirea care opune țările europene. Considerăm necesar ca între țările de pe continentul nostru să se stabilească relații echitabile care vor face să se renunțe la împărțirea între Est și Vest sau în blocuri”, Nicolae Ceaușescu, interviu pentru Televiziunea franceză, 19.06.1970, Dosar 42/1970, CC al PCR, Agitație și Propagandă, ANR, p. 2.
- ¹⁰ Este principala informație pe care Mircea Malița o oferă în cartea citată mai sus.
- ¹¹ Mircea Malița scrie: „În 1971, România ocupa locul 40 pe lista țărilor lumii în ierarhia descrescătoare a PIB-ului pe cap de locuitor. Toate țările membre CAER o devansau, iar 18 dintre ele ocupau poziții între locul 18 și 30”, Mircea Malița, Dinu C. Giurescu, *op. cit.*, p. 62. Înțelegem acum în ce context a fost adoptat proiectul de industrializare a țării: era vorba nu atât de o nevoie „obiectivă” de ameliorare a unei situații tradiționale, cât mai ales de a realiza un „salt” istoric necesitând un efort „imens”.

- ¹² Titlul latin este înlocuit de traducerea sa în limba română, din motive lesne de înțeles. *Dialog la distanță* ia sfârșit în noiembrie 1967. Trei ani mai târziu, în octombrie 1970, concursul va fi înlocuit de *Patrium Carmen*, alias *Cântarea Patriei*, pentru a se consacra ceașismului înflăcărât prin *Cântarea României* (începând cu 1976): aceasta va fi consfințirea culturii de masă plasată sub egida cultului personalității soților Ceaușescu.
- ¹³ Istoricii care fac elogiul anilor 1960 ar trebui să-și aducă aminte că imperativul economisirii se anunța, încă de la începutul regimului Ceaușescu — prin exigențele sale înalte de rentabilitate — similar cu imperatiile regimurilor neolibérale de astăzi. Iată ce spunea academicianul Ilie Murgulescu în timpul unei crize bugetare a Academiei Române din decembrie 1968, criză legată de trecerea la finanțarea activităților științifice „prin contract”, în locul unei finanțări constante, asigurate de stat: „(...) eu nu cred că este corect. Într-un stat socialist, acest lucru nu are un caracter socialist.” Notă datată 14 decembrie 1968, Dosar nr. 5/1968, CC al PCR, Secția Agitație și Propagandă, ANR, p. 75.
- ¹⁴ Mircea Malița, *op. cit.*, p. 61. El se înșală în ceea ce privește cifrele, însă amintirile sale se confirmă prin analiza detaliată a lui Bogdan Murgescu, cum se va vedea mai departe. Telecentrul — fiind o construcție — este o investiție dedusă din fondul de acumulare; cât privește televiziunea, aceasta ține de domeniul consumului, fiind un produs oferit receptării. Acest raport ierarhic între o construcție — *un lucru solid* — care adăpostește o activitate — *ceva inefabil* — va fi menținut și absolutizat de-a lungul întregului regim Ceaușescu. Ceea ce contează pentru Ceaușescu este locul, clădirea unde se desfășoară o activitate, și nu exercitarea activității ca atare. Or, oportunitatea unei clădiri se verifică prin activitățile pe care le găzduiește.
- ¹⁵ Ing. Georgeta Popovschi, în revista *RadioTV*, nr. 864, p. 22.

6. Contextul și structura programelor în 1969

- ¹ Ediția de 30 de minute de la ora 19:30 și cea de 15 minute de la 22:30; aceste două arii temporale erau orientative, dar ele erau de fapt mai largi, cel puțin înainte de 1974.
- ² În opinia lui Ion Bucheru, vicepreședinte al Comitetului de Stat al Radioteleviziunii între 1970 și 1974, a existat întotdeauna un control politic foarte puternic asupra *Televizorului*: la începutul anilor 1980, sumarul fiecărei zile trebuia citit și aprobat în fiecare dimineață de către departamentul de Propagandă al Comitetului

- Central al PCR. Emisiunea *Cadran mondial* va rămâne în program până la căderea lui Ceaușescu, în vreme ce *Teleglob* va dispărea. *Agenda politică* era o emisiune de politică internă; și ea va dispărea, devenind inutilă în anii 1980.
- 3 Producții ale Redacțiilor Social-educativă și Economică; prima este cea mai emancipată, având în fruntea sa intelectuali marcantți precum Octavian Paler (înainte de 1968), Ion Bucheru (1970-1974). Viața cea mai lungă o vor înregistra emisiunile economice, care vor prelua sarcina critică a emisiunilor sociale din ce în ce mai rare după 1973.
 - 4 La sfârșitul anului 1969, emisiunea de critică cinematografică se numește *A șaptea artă*, fiind difuzată joia, la ora 20:30, timp de 35 de minute. *Salonul literar* este o emisiune care începe, cu acest nume, în noiembrie 1969, însă preia ștafeta altor emisiuni cu același profil. Emisiunea literară va căpăta o funcție de angajare ideologică odată cu ascensiunea mediatică în forță a lui Păunescu, după 1973. Niciuna din aceste emisiuni nu rămâne în program după 1984.
 - 5 În fiecare marți, la ora 18:00, timp de o jumătate de oră.
 - 6 Din două în două marți, la 18:30, timp de o jumătate de oră, în alternanță cu *Alma mater*.
 - 7 Emisiuni despre viața studenților.
 - 8 Concurs de cultură generală având drept obiect cultura, istoria și geografia românească. Concursul televizat cel mai cunoscut, și totodată ultimul, debutează în 1974: *Cine știe, continuă!*.
 - 9 Radioteleviziunea Română, *Documentar*, decembrie 1969, p. 8, în Arhivele SRR.
 - 10 *Le Monde*, ed. citată.
 - 11 Santuzza Dinescu, de pildă, realizator de emisiuni muzicale, printre altele în cadrul *Cântării României*, spunea că reușea să introducă Beethoven pe la mijlocul programului.
 - 12 Coroborată cu datele oferite de Oficiul de Studii și Sondaje și cu cele din cartea lui Paulu Burton, această statistică dezvăluie cât de puțină încredere au telespectatorii în programele de actualități politice ale televiziunii în raport cu radioul și mai ales cu unele posturi de radio străine, precum Radio Europa Liberă. Trebuie să adăugăm totuși că *Telejurnalul* va avea, conform datelor aceluiași oficiu, mai mulți telespectatori odată cu ridicarea lui Ceaușescu pe cele mai înalte culmi ale puterii, în jurul anilor 1973. După 1974 însă, numărul lor va scădea.
 - 13 Este vorba de directorul Pavel Câmpeanu.
 - 14 Televiziunea iugoslavă este cunoscută drept cea mai liberă dintre toate televiziunile din Est, în opinia lui Paulu Burton.
 - 15 În țările socialiste, „creșterea economică a fost rezultatul unui imens consum de resurse”, Bogdan Murgescu, *România și Europa. Acumularea decalajelor economice (1500-2010)*, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 320.
 - 16 Populația rurală depășește 50% în epoca despre care vorbim; ea evoluează de la 76,6% în 1948 la 46,8% în 1989, în timp ce, prin numeroase decizii administrative, multe comune deveneau, de la o zi la alta, orașe. Sursă: Bogdan Murgescu, *op.cit.*, p. 349. Numărul mare al populației rurale care privea mai rar la televizor și care — conform sondajelor Oficiului de Sondaje — evalua cu mai multă indulgență programele, a fost un element important pentru absența unei rezistențe susținute față de declinul cultural al țării în cursul anilor 1980.
 - 17 Vicepreședintele Ion Bucheru, fostul său prieten și coleg de redacție Valentin Verzeanu și operatorul Mircea Stir îl considera cu toții „o minte strălucită”. A părăsit țara la sfârșitul anilor 1980 și a lucrat la RFI la Paris.
 - 18 Două observații: era o epocă în care toate dezbaterile televizate pe teme de interes general, legate în special de modernizarea societății, aveau ca invitați academicieni, alături de membri ai structurilor locale ale PCR; această emisiune constituie o excepție față de altele pe care le-am urmărit datând din aceeași perioadă, mai întâi prin precizia datelor, confirmate de cartea lui Murgescu din 2010, și printr-o scenografie inovatoare — amuzantă azi.
 - 19 Graficele captate, prezentate în cursul emisiunii, sunt contradictorii în ceea ce privește restul categoriilor sociale enumerate; de exemplu, în 1966, procentul intelectualilor nu mai apare.
 - 20 Deși orele anunțate de închidere a programelor oscilează între 23 și miezul nopții, difuzarea se prelungește mult, datorită numărului încă mare de emisiuni în direct (ca de pildă *Varietăți cu public*, foarte apreciate). Prima măsură drastică de reducere a programului de noapte este luată în 1974, moment la care voi reveni.
 - 21 Există însă și o explicație istorică a acestei absențe în 1965: conform lui Dumitru Popescu, data Congresului, fixată ca de obicei toamna, a fost modificată în mod expres și devansată de către Ceaușescu, nemulțumit de încetineala cu care se elaborau și se luau deciziile politice sub regimul Dej. Pe lângă aceasta, conducerea Radioteleviziunii era în curs de schimbare. Acesta a fost

- Congresul cel mai modest, în formă, dintre toate cele care vor urma (Dumitru Popescu, *Am fost și cioplitor de himere, op.cit.*, pp. 112-113).
- ²² Vezi <http://www.forum-auto.com>, consultat pe 31 august 2011.
- ²³ Abreviere pentru Expoziția Realizărilor Economiei Naționale, denumire sovietică (numele se va schimba mai târziu în Târgul Internațional București).
- ²⁴ Jocurile-concurs nu vor figura prea mult timp în program: însăși ideea unui joc de adulți venea în contradicție cu ideea omului nou, înzestrat cu conștiință socialistă și cu voință de sacrificiu în folosul națiunii socialiste. În plus, jocurile implică premii, iar ideea premiului individual diminuează ideea superiorității recompensei morale.
- ²⁵ Denumirea reia titlul unei renumite reviste literare românești. Este epoca în care Ceaușescu este încă interesat de literatură, iar sprijinul pe care scriitorii îl puteau acorda regimului era apreciat. S-ar putea face un studiu numai asupra emisiunilor literare difuzate de Televiziunea Română în anii '60 și '70.
- ²⁶ Realizată de Elisabeta Mondanos. Cluburile erau niște cercuri de creație și consum artistic a căror activitate se desfășura în „case de cultură”; aici funcționau „discotecile”.
- ²⁷ Realizată de Elisabeta Mondanos și Titi Acs.
- ²⁸ Încetul cu încetul, Programul 2 devine un canal al tineretului (începând cu 1972), din cauză că emisiunile prea elevate nu reușesc să-și atragă o audiență importantă, iar publicul televiziunii devine din ce în ce mai popular.
- ²⁹ Un studiu detaliat al emisiunilor pentru și cu tineri pe parcursul anilor 1970 ar fi necesară, numărul acestora crescând considerabil începând cu 1969. În special pentru ei este folosită televiziunea ca furnizor de imaginar ideologic și moral, precum și al valorilor pe care regimul Ceaușescu voia să le impună pentru întărirea fantasmaticiei „suveranității” a României comuniste.
- ³⁰ „Revista actualităților muzicii ușoare prezentată de George Postolea, Ovidiu Dumitru, George Limbășan, Mircea Dan”.
- ³¹ Rolul telespectatorilor nu este încă redus la zero, însă trebuie spus că emisiunile de tipul „la cererea telespectatorilor” au viață scurtă: ele dispar după 1971. În 1969 această emisiune se numea *Ce ați dori să revedeți* și era difuzată în cursul dimineții.
- ³² Figură legendară a televiziunii franceze, Zitron s-a născut la Sankt Petersburg în 1914, dar a fugit în Franța pe părinții după victoria Revoluției roșii. Prezentator de televiziune vreme de două decenii, animă multe jocuri de televiziune, printre care *Intervilles* (care se aseamănă în câteva privințe cu *Dialog în direct* de la noi), și prezintă marile evenimente mondene și politice ale vremii. Primește Legiunea de Onoare de la președintele Mitterrand în 1988 și moare în 1995.
- ³³ Ipoteza este documentată și de Clara Mares în cartea *Zidul de sticlă. Ion D. Sîrbu în arhivele Securității*, Curtea Veche Publishing, 2011. Pentru o altă poziție, care-mi aparține, vezi http://www.observatorcultural.ro/Clara-Mares-Tudor-Vornicu-si-cum-se-scrie-istoria*articleID_26963-articles_details.html.
- ³⁴ Vezi Annie Musca, *Tudor Vornicu*, Editura Terra, Focșani, 2008, și Ion D. Sîrbu, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, Ed. Institutului Cultural Român, 2005, vol. II, pp. 367-369.
- ³⁵ Studiu intitulat *Cercetarea cererii pentru aparate electrice de uz casnic*, 5 august 1969, Institutul de Cercetări Comerciale, publicată de Oficiul de Studii și Sondaje, Arhivele Radiodifuziunii.
- ³⁶ Proiectul *Cântarea României* face parte din proiectul pe care televiziunea română îl va executa neobosit, cel de punere în scenă a României socialiste ca pe o panoramă ideală a socialismului învingător. Astfel că, în anii 1980, aceste imagini vor forma, prin intermediul unor coruri amplasate în piețele centrale ale orașelor reședințe de județ, a unor ansambluri de muzică populară proiectate pe fondul unor peisaje idilice și a unor coruri de muncitori filmate în curțile uzinelor, un muzeu al socialismului pe care televiziunea va fi chemată să îl fotografieze mai degrabă decât să îl filmeze.
- ³⁷ Această sintagmă apare totuși frecvent începând din 1968, însă este vorba despre o tendință periculoasă care trebuia bine drenată. O cultură de masă care nu ar contribui la formarea unei „conștiințe socialiste” ar fi inutilă și, în consecință, finanțarea Festivalului „Cerbul de Aur” este tăiată.
- ³⁸ În materie de muzică: dacă formațiile de rock și pop cele mai celebre din perioada respectivă, începând cu Beatles-ii, nu vor figura în programe, îi putem cita pe Tony Bolton and the Federals, primii cântăreți britanici care au trecut de Cortina de Fier (vezi Dave White, pe Youtube, <http://www.youtube.com>, text consultat pe 29 decembrie 2010).
- ³⁹ Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form*, Routledge, Londra, 1974, p. 18. Titlul lucrării trimite la o idee îmbrățișată în vremea aceea de toți intelectualii care se aplecau asupra funcționării limbajului: nu există conținut în afara formei (Barthes, în Franța, împărtășește această idee). Williams face însă un pas în plus pe calea astfel deschisă: tehnologia este cea care creează

formele pe care un conținut oarecare le „umple“ înainte ca ele să fie difuzate. De fapt, pentru a ne plasa la nivelul discursului celui care a dus la extrem logica noilor medii, Jean Baudrillard, televiziunea nu face altceva decât să se difuzeze pe ea însăși. Iluzia pe care trebuie să o creeze pentru ca publicul să fie interesat este chiar iluzia referențială.

⁴⁰ Nicolae Ceaușescu, în *PCR și intelectualii în primii ani ai regimului Ceaușescu (1965-1972)*, op. cit., p. 158.

7. Un viitor promițător pentru televiziune

¹ Sinteză a Reuniunii din 19 mai 1969, Arhivele SRR.

² În *Presa noastră*, nr. 1, 1969, p. 3.

³ Redactor-șef adjunct la Direcția de Studii, de Documentare, de Sondaj de opinie publică și de Publicații. Extras din dosarul Radioteleviziunii Române, nr. 297, 1974, intitulat *Lucrări personale ale absolvenților cursurilor de reciclare de la Academia „Ștefan Gheorghiu“*, a cincea fișă de lucru din dosar, Arhivele SRR.

⁴ Luate din *World Radio and TV Handbook*, 1974, dintr-un clasament din care Franța este absentă. Statul european cu cel mai mare număr de televizoare raportat la numărul de locuitori este Regatul Unit, ultimul loc revenindu-i României (3,3 locuitori la un televizor în Regatul Unit, contra 6,9 în România).

⁵ Textul menționează și „Consiliul Național al Radioteleviziunii“, însă această mențiune este barată cu carioca neagră. Ca și cum s-ar fi dorit să rezulte că, în 1975, căci este vorba despre o muncă elaborată în 1974 și revizuită în 1975, nicio altă instituție în afară de „conducerea de partid și de stat“ nu mai putea să decidă în legătură cu strategiile de funcționare și de dezvoltare din orice domeniu de activitate socială.

⁶ Autorul scrie mai întâi „după 1985“, însă, în creion, această dată este schimbată în „după 1990“.

⁷ Totuși, în 1973, se prevede extinderea recepției celui de-al doilea canal în toată țara începând cu 1976; contrar acestor previziuni imediate, acoperirea va rămâne aceeași până în 1985, când canalul se suspendă.

⁸ De fapt, este singura „previziune“ care s-a realizat în parte astăzi, când TVR3 este un canal regional, deși puțin urmărit.

⁹ Op. cit., p. 32. Aceste date prospective sunt prezentate într-un expozeu redactat pe 18 ianuarie 1974 de Ioniță Bujor, vicepreședinte al Televiziunii (pe partea tehnică), la Academia „Ștefan

Gheorghiu“. El va fi concediat la ordinul lui Nicolae Ceaușescu, în 1977, ca urmare a faptului că TVR nu a difuzat imaginile înregistrate la o întâlnire de lucru a lui Ceaușescu cu minerii, în apropiere de Motru. Transmițătoarele fiind defecte, televiziunea difuzase radiofonic acest *meeting*.

¹⁰ Nicolae Ceaușescu, discurs din 6 noiembrie 1968, citat în *PCR și intelectualii în primii ani ai regimului Ceaușescu (1965-1972)*, Arhivele Naționale ale României, București, 2007, p. 238.

¹¹ Modelul urmat era cel francez, al unei instituții politizate, de monopol, care dispune de un serviciu public conceput pentru un cetățean ideal (educat, cu gust și cu o dorință permanentă de emancipare).

¹² Cu excepția cronicilor la emisiuni artistice, care vizează mai puțin dimensiunea televizuală a spectacolului filmat.

¹³ „Dinamica preocupărilor cotidiene“, *Munca*, 27.VIII.1969 (Arhivele Radiodifuziunii).

¹⁴ Alecu Popovici, „Ritmuri contemporane“, *Informația Bucureștilui*, 4.VIII.1969 (Arhivele Radiodifuziunii).

¹⁵ Adam Burakowski, *Dictatura lui Nicolae Ceaușescu*, Editura Polirom, Iași, 2011, pp. 96-97. În 1967, Bucureștiul este prima capitală din Est care a întreținut relații cu RFG la nivelul ambasadelor. Pe 15 iunie 1970, revista *RadioTV* inserează primul anunț cu privire la difuzarea unui reportaj despre vizita lui Nicolae Ceaușescu la Paris. Este prima mențiune a numelui lui Ceaușescu în programul TV, și a treia în revistă: „Transmisiune directă a vizitei tovarășului Nicolae Ceaușescu, președinte al Consiliului de Stat al RSR“. Reportaje vor fi difuzate de luni până vineri, în afară de joi. Transmisiunile următoare: 21 septembrie la Viena, discursul lui Nicolae Ceaușescu cu ocazia Ședinței aniversare a ONU din 19 octombrie, și vizite în Statele Unite pe 26 octombrie. În 1971, va fi transmisiunea „vizitei delegației de partid și de guvern a RSR în Asia“, din 27 iunie. De fiecare dată, numele lui Nicolae Ceaușescu era însoțit de funcția sa în stat: președinte al Consiliului de Stat. Însă în 1972, pe 29 octombrie, RTV anunța „vizita tovarășului Nicolae Ceaușescu în Belgia și în Luxemburg“, fără a face alte precizări privind titulatura.

¹⁶ Printre care mai ales posibilitatea alegerilor în materie de consum, ceea ce antrena o schimbare durabilă de ethos. Televiziunea anilor 1960 ducea, printre altele, la acest ethos individualist, așa cum am văzut deja.

- ¹⁷ Vezi <http://www.ziare.com/stiri/ancheta/octavian-paler-a-inventat-cerbul-de-aur-403526>.
- ¹⁸ În 1969: Octavian Paler, președinte, Tudor Vornicu (administrarea festivalului), Longin Albu (director economic), Radu Anagnoste (secretar general), Valeriu Lazarov (regizor-șef; el va avea o carieră extraordinară ca realizator de spectacole de televiziune în Spania, încă din anii 1970 și, după 1990, din nou în România), Nicolae Iov (director tehnic), Anton Necșulea (director de sunet), Paul Urmuzescu (secretar muzical), Armand Crineta (director de producție) și Dinu Săraru (dramaturg, responsabil cu publicitatea tipografică). Lor li se va mai alătura și George Sbârcea, muzicolog. În final, festivalul va număra 362 de persoane care vor fi plătite (concuranți, muzicieni, jurați, observatori și organizatori). Informație găsită în „Ordin nr. 1239 pentru constituirea Comitetului de Organizare a Festivalului Internațional de Muzică Ușoară Brașov — România 1969”, dosarul citat, Arhivele SRR.
- ¹⁹ În 1969, Juliette Gréco a fost plătită cu 3 000 de dolari și Cliff Richard cu 2 500. În schimb, arhivele BBC amintesc de niște negocieri între Tudor Vornicu și conducerea BBC-ului pentru obținerea participării lui Cliff Richard contra sumei de 18 000 dolari (transport și personal de asemenea incluse: a se vedea raportul *JMG Best, European Officer Liaison, PABX 5210-1*, 26 noiembrie 1968. Îi mulțumesc Danei Mustăță pentru că mi-a făcut cunoscut acest document despre vizita lui Tudor Vornicu la Londra între 16 și 22 noiembrie 1968, pentru a discuta despre televiziunea în culori, despre cumpărarea unor programe de varietăți și pentru „recrutarea vedetelor” pentru festivalul de la Brașov). Tudor Vornicu, foarte bun negociator (a se vedea Annie Musca, *op. cit.*), a încercat toate mijloacele pentru a obține acordul unora dintre cele mai mari staruri ale muzicii și apoi, odată ce contractul era semnat, reușea să nu plătească întreaga sumă prin diverse tertipuri (de pildă muzicianul străin era dus să viziteze cămine de copii, impresionat promitea că donează o parte din banii pe care trebuia să îi primească, bani care însă nu mai ajungeau la instituție).
- ²⁰ Pentru 1969, lista de invitați îi includea, printre cei care au refuzat invitația, pe Johnny Hallyday, Ella Fitzgerald, Ray Charles și Bob Dylan (Dosar „*Cerbul de Aur*” 1969, Anexa 2).
- ²¹ În 1969, 1 leu valora 0,28 franci. Un dolar valora 18 lei, potrivit documentelor oficiale pe care le-am găsit.
- ²² Oricum, nu trebuie să ometem faptul că două treimi din populația țării trăia la țară, în 1969.
- ²³ La festivalul „Orfeul de Aur”, din Bulgaria, premiile erau plătite în proporție de 70% în moneda țării de unde provenea interpretul (a se vedea Dosarul „*Cerbul de Aur*” 1973, „Notă cu privire la organizarea celei de-a V-a ediții a Festivalului «Cerbul de Aur»”, p. 5, Arhivele SRR).
- ²⁴ Pentru ultima ediție, cea din 1971, s-a înregistrat o balanță comercială pozitivă: 3 000 000 lei câștigați, 2 700 000 lei cheltuiți. Totuși, reducerea cheltuielilor era la ordinea zilei. Imperativele economice sunt deja apăsătoare, iar previziunile pentru 1971 se află, odată cu pregătirile din 1970, la același nivel ca și la ediția anterioară, în ciuda eliminării „unei serii de cheltuieli” („Notă” în Dosarul nr. 269, „*Cerbul de Aur*” 1971, Arhivele TVR). Ion Gheorghe Maurer, prim-ministru până în 1974, este cel care acceptă organizarea celei de-a patra ediții. El va avea o dispută privată cu Ceaușescu în 1971, și este posibil ca diminuarea influenței sale asupra lui Ceaușescu să fie cauza suspendării festivalului (Maurer este cel care semnează acordul pentru organizarea ediției din 1969, conform Arhivei SRR; despre cearta dintre el și Ceaușescu există mai multe surse, dintre care Adam Burakowski, *op. cit.*).
- ²⁵ Cu toate acestea, diferențele dintre sate și orașe sunt încă importante: doar 176 000 de abonamente tv au fost cumpărate în mediul rural (dintr-un total de un milion), cu toate că două treimi din populație trăia în acest mediu.
- ²⁶ Trebuie să subliniem rolul limbii franceze în imaginarul cultural al românilor din această perioadă. Într-un sondaj al Oficiului de Studii din 1972 referitor la audiența lecțiilor tv de limbi străine, pe primul loc apare franceza, urmată de engleză, pe ultimul loc fiind rusa (audiințele rămân însă foarte mici: între 7% franceză și 4% rusă — vezi dosarul Oficiului din 1972, Arhiva SRR). Limba franceză este limba europeană a festivalului, înlocuită de engleză în avатарul ei postcomunist.
- ²⁷ George Sbârcea, „Sensul unui festival”, *RadioTV*, nr. 9 (850), 3-9 martie 1968, p. 3. Pentru prima ediție, concurenții vin din 20 de țări, toate europene, dintre care 7 socialiste.
- ²⁸ „Deschis tuturor stilurilor unei arte veritabile, tuturor celor veniți să-i confere mai multă strălucire și frumusețe, Festivalul «Cerbul de aur» aspiră nu numai să aducă bucurie, ci și să fie un act de cultură” — citat în franceză în cartea *Cerbul de Aur*, Radioteleviziunea Română, Oficiul de Presă și Tipărituri, Brașov, 1971, p. 6.
- ²⁹ Cât de viclenă apare această declarație, citind-o azi, când știm că această „dragoste” pe care etapa timpurie a regimului Ceaușescu a revărsat-o peste „oameni” nu a făcut decât să deschidă calea

către o politică a dublei măsuri: zâmbete în fața occidentalilor, severitate și rigiditate absurdă în interiorul țării.

³⁰ Jean-Christophe Averty, născut la Paris în 1928, a fost un om de radio și televiziune francez, precursor al artei video.

³¹ Care face dovada, încă o dată, la bine și la rău, importanței culturii franceze pentru România; un inginer bucureștean scrie într-o scrisoare adresată președintelui Radioteleviziunii: „prezentarea în limba franceză a fost detestabilă. Iată aici câteva dintre «perlele» din prima seară, din lectura prezentatoarei Ioana Măgură (adăugarea noastră: una dintre cele mai frumoase prezentatoare din TVR, ea va părăsi România încă din anii 1970, pentru a se căsători cu Noël Bernard și pentru a lucra la Radio Europa Liberă): Ils ne se sont pas encore venus; Nous prions *notre* invités; arrangement *mousical* etc. etc. Spectacolul fiind transmis și în străinătate, cred că ne-am făcut complet de râs.“

³² Intensificarea criticii sociale în acel timp nu era un lucru pe care autoritățile s-au străduit să-l ascundă: erau emisiuni unde critica era tematizată ca dovadă a democratizării societății, și cu siguranță nu ca recunoaștere a erorilor pe care „conducerea de Partid și de Stat“ le-a comis în activitatea lor. Pe bună dreptate, de altfel, cu condiția să vedem bine impactul acestor critici: ele nu-i vizează decât pe oamenii cu un statut politic inferior celui al membrilor Comitetului Politic Executiv al PCR. Altfel spus, există cam zece oameni de neatins, imuni, începând cu Nicolae Ceaușescu (conform confesiunilor lui Ion Bucheru, vicepreședinte al Radioteleviziunii între 1970 și 1974, interviu, luni 7 noiembrie 2011). Vom reveni la aceste idei.

³³ Toate informațiile se găsesc în Dosarul „*Cerbul de Aur*“ 1973, Arhivele SRR.

³⁴ Pentru această ediție a festivalului, printre destinatarii invitațiilor pentru „țările capitaliste“ figurau Mireille Mathieu, Sacha Distel, Françoise Hardy, Nana Mouscouri, José Feliciano, Harry Belafonte, Aretha Franklin, Sarah Vaughan. Invitații prezenți în cadrul edițiilor festivalului figurează pe pagina Wikipedia care îi este dedicată. Dintre ei, de-a lungul celor patru ediții: Amalia Rodriguez, Juliette Gréco, Cliff Richard, Marie Laforet, Connie Francis, Joséphine Baker, Dalida, Enrico Macias, Sergio Endrigo, Alain Barrière.

³⁵ Fost vicepreședinte al Consiliului de Stat al Radioteleviziunii, el a fost cel mai interesat să împărtășească detalii din culisele televiziunii românești de la sfârșitul anilor 1960, cu ocazia mai multor interviuri care au avut loc la sediul televiziunii *România de*

Mâine (acum *TV H 2.0*), canal de televiziune privat care încerca reînvierea tradiției *Telescolii*, aparținând Universității particulare „Spiru Haret“. În dosarul de analiză profesională redactat de către responsabilii din cadrul PCR, Ion Bucheru, secretar general de redacție la *Viața Studentească*, este caracterizat, în 1965, ca dând dovadă de „onestitate, de talent, de perseverență, de loialitate, de modestie“ și de o „maturitate politică în devenire“. I se reproșează că ar fi câteodată impulsiv cu colegii săi, mult prea sever și puțin deschis către sugestiile venite din partea lor. A avut o anumită ascensiune în structurile partidului și a lucrat în mai multe redacții de jurnale și de reviste, dintre care organul de presă al Uniunii Tineretului Comunist (UTC), *Scînteia tineretului* (fondul CC al PCR — Propagandă și Agitație, 121/1965, ANR).

³⁶ Obsesia economiei la Ceaușescu are fără nicio îndoială o motivație psihologică (pe care realitățile economice ale țării nu le-au putut disimula prea ușor). Povara ei excesivă care a apăsător pe viața cotidiană a majorității românilor a dus la disoluția în toate direcțiile a societății române de după 1990.

³⁷ Data: 20.X.1972.

³⁸ Vers din cântecul *Nufărul alb*, interpretat de Angela Similea și Florin Piersic, în 1984.

³⁹ Potrivit lui Valeriu Râpeanu.

⁴⁰ Conform și mărturiei lui Carmen Dumitrescu, reporter acreditat al festivalului: era singura ocazie unde interviurile pe care ea le realiza erau difuzate fără a primi viza cenzurii, căci nu era timp pentru vizionarea materialelor și pentru intervenții în conținutul lor.

⁴¹ Vom reveni la acest lucru.

⁴² Amintim aici că de Gaulle a fost primul președinte al unei țări din Vest care a făcut o vizită oficială în România lui Ceaușescu, în mai 1968.

⁴³ Claude Durieux, „Esprit frondeur et conscience politique“, *Le Monde*, 19 martie 1969, p. 23, în Dosarul „*Cerbul de Aur*“ 1969, Arhivele Radiodifuziunii. (trad. autorului)

⁴⁴ Desigur, comparația cu perioada interbelică stă pe buzele unor cititori. Dar nu putem vorbi atunci de o cultură de masă, ci de insule de cultură înaltă pierdute într-un ocean de subdezvoltare, subdezvoltare evidentă mai ales după 1990, în contextul globalizării.

⁴⁵ Evoluția festivalului de la Sopot urmează îndeaproape evoluția popularității muzicii ușoare, ca „succes” al ethosului comunist: http://en.wikipedia.org/wiki/Sopot_International_Song_Festival.

8. De la un festival internațional la „campaniile” naționale

- ¹ Regimul politic și economic al lui Ceaușescu se opune punct cu punct teoriei gratuității a lui Georges Bataille. Pe cât de excesiv este discursul lui Bataille în elogiarea cheltuielii, pe atât toate gesturile politice ale lui Ceaușescu sunt determinate de obsesia economisirii și utilității. Rezultă prin răscolul o convergență suspectă între regimul economic „socialist” al lui Ceaușescu și regimurile neoliberale din zilele noastre, în care orice „cheltuială” este încurajată doar în vederea unui scop care o transcende. Regimul socialist al lui Ceaușescu era unul „metafizic” explicit, în vreme ce regimul capitalist de acum este unul „metafizic” implicit.
- ² Pierre Sabbagh reflectează pe marginea unui mesaj primit din partea ministrului Bernard Chenot în timpul prezidențiatului lui De Gaulle: „Ce contează dacă nu suntem buni profesioniști, important e să fim buni valeți”, adaugă el într-o notă amară înscrisă de Aude Vassalo în studiul său „Contrôler l'information politique sous de Gaulle: les productions gouvernementales, 1958-1969”, în Evelyne Cohen, Marie-Françoise Lévy, *La Télévision des Trente Glorieuses. Culture et politique*, Editura CNRS, 2007, p. 45.
- ³ Un exemplu. În revista de circulație internă a televiziunii, *Punct*, apărută începând cu 1972, ca titluri „importante” remarcăm: „Ciclurile de emisiuni Țara întreagă în întrecere, de la televizor, și Conștiința patriotică în acțiune, de la radio, difuzate în fiecare zi pentru pregătirea Conferinței Naționale a Partidului Comunist Român au avut un mare succes.” Ce succes? De audiență? Sondajele Oficiului evită să culeagă date despre audiența emisiunilor de propagandă, iar un fost realizator de emisiuni economice, Valentin Verzeanu, afirmă că, în ceea ce îl privea, nu acorda niciodată atenție rapoartelor întocmite de Oficiu (conversație telefonică realizată în 23 august 2011). Succesul era unul validat de șefii politici ai Televiziunii.
- ⁴ Valeriu Pop, „Sinteză”, *op. cit.*, Arhivele SRR.
- ⁵ Organizație de masă cu caracter ideologic și politic care ia naștere în 1968 și care adună toate organizațiile de masă non-politice.

Membrii FUS puteau să nu fie membri de partid. Apariția FUS, la ideea lui Nicolae Ceaușescu, vine să susțină emergența conceptelor de „democrație socialistă” și de „umanism socialist”. Dintre acești membri se alegeau deputații Marii Adunări Naționale, organizație de stat și nu de partid (cu funcție decorativă însă).

⁶ Realizator: Atanasie Toma.

⁷ *RadioTV*, nr. 31/1969, p. 16.

⁸ *Op. cit.*, p. 16.

9. Emisiunile social-educative și misiunea serviciului public de televiziune

- ¹ Dosar 18/1967, Fond CC al PCR, Agitație și Propagandă, ANR, p. 9.
- ² Vom reveni la această ultimă emisiune. Ea a fost suprimată în aceeași lună cu apariția documentului din care citez: aprilie 1967, deoarece ea introducea în joc adevărata *opinie publică*. Exprimarea opiniei publice era permisă doar în măsura în care volumul vocii sale putea fi comandat de putere; căci, în fond, reprezentanții opiniei publice nu erau alții decât reprezentanții politici, adică membrii diverselor instituții subordonate PCR.
- ³ La sfârșitul anilor 1960, *Cronica ideilor* insera uneori dezbateri interesante, cum este cea despre „Structuralismul în filozofie” (26 iunie 1969, nr. inv. T1349) sau „Teatrul politic” (12 octombrie 1969, nr. inv. T1477), emisiuni la care Nicolae Tertulian pronunță probabil pentru prima oară în fața publicului românesc numele lui Foucault și Lacan, în vreme ce Andrei Șerban critică, la cei 26 de ani pe care îi are atunci, conformismul unui teatru politic românesc ale cărui argumente se opresc la suprafața „opinionii publice”. De cele mai multe ori, însă, emisiunea (care probabil avea multe ediții comandate) trena și plictisea.
- ⁴ Un detaliu amuzant: emisiunea, care debutează în 25 martie 1967, are drept prim titlu *Dosarele X*; or, sonoritatea unui astfel de nume a dus rapid la înlocuirea sa cu *Dosarul nr...*. Nici sintagma „morală cotidiană” nu va mai fi de actualitate după 1973, de vreme ce morala comunistă trebuie să apară ca excepțională în mod curent.
- ⁵ *Programul de Radio și de Televiziune*, nr. 830, 15-21 octombrie 1967.
- ⁶ Nicolae Breban, delegat la Congresul organizației de partid a județului Alba, în *Congresul al X-lea...*, *op. cit.*, p. 404.

- ⁷ În acest sens a se vedea: *Clubul tineretului*, 22.09.1966, 13.10.1966, nr. inv. 43392 și 43744. *Pentru noi, femeile*, emisiune consacrată programului unei mame de copil (sugar), difuzată pe 3 iunie 1968, nr. inv. 56824.
- ⁸ *Telecronica economică*, nr. 37014, 22 noiembrie 1965 (Ceașescu era la putere încă din martie). R: Victor Theodoru.
- ⁹ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, La Découverte, Paris, 1991.
- ¹⁰ Ediția *Anchetei TV* numită „Chilipirgiii”, nr. inv. 185458, difuzată la 3 februarie 1981, realizator: Anca Arion. Campania de educare morală cuprinde și divertismentul. În aceeași perioadă, Marius Țeicu interpretează un șlagăr internațional pe versuri schimbate, rebranduit „Chilipiruri” (la liber acces pe YouTube). Analiza ideologiei divertismentului poate constitui subiectul unui studiu aparte, care ar putea constata unele modificări importante între divertismentul anilor '60-'70 și cel de după 1975, axat pe neașșim, naivitate dar și bonomie populară, satirizarea egoismului și individualismului etc.
- ¹¹ Faptul că Ceașescu a fost cel care a aprobat-o ține de același imaginar național, pe care secretarul general al partidului îl cunoștea foarte bine: haiducii lucrau desigur pentru săraci, prejudiciindu-i pe bogați, erau mereu patrioți — căci săracii fac front comun — în vreme ce bogații, lipsiți de principii, nu prosperă decât în momentele în care sentimentul patriotic și simțul moral al primilor se află în suferință.

10. Oficiul de Studii și Sondaje.

O anchetă din 1969 și semnificațiile ei în 2013

- ¹ Articolul este intitulat „Emisiunile și publicul lor”, *RadioTV*, nr. 844, p. 3.
- ² Subtitlu: *O privire sociologică asupra telespectatorului*, București, Editura Meridian, 1979. Cartea cuprinde date din deceniul care se sfârșea. Evident, niciuna din predicțiile autorului în legătură cu dezvoltarea televiziunii în România nu s-au îndeplinit până în 1989 și nici după aceea, dar trebuie spus că, din alte motive, care țin de comercializarea televiziunii în postcomunism.
- ³ Capitolul 15, Curtea Veche Publishing, 2007 (a II-a ediție), pp. 443-466.
- ⁴ *RadioTV*, nr. 49, 1968, p. 16. Membrii Oficiului, în 1969: Pavel Câmpeanu (secretar general), Damian Liviu, Buia Octavian,

Popovici Jean, Baron Petre, Herșcovici Simon, Brașoveanu Maria. Oficiul este redus azi la un birou cu doi angajați, sociologi pensionari, victime ale unei politici instituționale care disprețuiește rolul cercetării (sociologice) în televiziune.

- ⁵ Din discuțiile avute cu realizatorii de televiziune din epocă, deducem că nimeni nu acorda, încă de la început, prea multă atenție rezultatelor publicate lunar și anual de Oficiu. Cauza este, fără îndoială, aceea că Oficiul era lipsit de o autoritate, singura recunoscută — și nu doar în timpul comunismului — fiind cea politică.
- ⁶ Proporție care nu respectă raportul demografic din România lui 1969.
- ⁷ Locul modest pe care îl ocupă teleficțiunile este datorat faptului că filmele și serialele tv sunt în general difuzate la orele de vârf (*prime time*-ul se situează între 20:00 și 20:30), deci publicul nu are motive pentru a cere ca ele să fie transmise la alte ore.
- ⁸ Toate citatele și informațiile despre ancheta rezumată aici au fost luate din dosarul „Legătura cu ascultătorii și telespectatorii”, 1969, Arhivele SRR.
- ⁹ Florin Constantiniu, „România între 1944 și 1989”, în *O istorie a românilor*, Fundația Culturală Română, Centrul de Studii Transilvane, Cluj-Napoca, 1998, p. 341.
- ¹⁰ Și ale cărei iluzii, pe care atributul „individual” le ascunde, le recunoaștem astăzi foarte limpede în cadrul unui sistem capitalist care promovează exacerbarea dorințelor brute și satisfacerea lor sub pretextul încurajării exercițiului „liberului-arbitru”.
- ¹¹ Vorbim aici de proiectul televiziunii școlare și de televiziune ca formator intelectual și cultural; cu siguranță, pe ici pe dincolo, emisiunile „educative” rezistă în programele canalelor publice, dar nu ele dau tonul în televiziunea de astăzi.
- ¹² „A vorbi despre cultură a fost mereu ceva contrar culturii”, Theodor Adorno, Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment. Cultural Memory in the Present*, Stanford University Press, Stanford, California, 2002, capitolul „The Cultural Industry: Enlightenment as Mass Deception”.
- ¹³ „O modernizare progresivă autosuficientă s-a rupt de impulsurile unei modernități culturale care între timp s-a uzat”, Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve lectures*, Polity Press, Cambridge, 1987, p. 3, în Rareș Moldovan, *Simptomatologii*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2011. Rareș Moldovan face în această carte o excelentă istorie a „teoriei” occidentale după criteriul raportului pe care modernitatea nu încetează să-l modifice

între „filosofic“ și „istoric“. Analiza noastră despre „cultura televizuală“ găsește aici ocazia de a pune în chestiune semnificația „teoretică“ a comunismului din perspectiva radicalismului istoric mereu la modă în România, chiar și astăzi.

- ¹⁴ Canal de televiziune care deține primul loc pe piață, de la apariția sa pe 1 decembrie 1995, cu privire la principalii parametri comerciali și de prestigiu: informație, divertisment, ore de vârf, populație urbană, 18-49 ani.

11. Valori sociale promovate de televiziune la sfârșitul anilor 1960

- ¹ Dosarul 9, Comitetul de partid al sectorului 7, Radioteleviziune, fondul 50, p. 36, Arhivele Municipiului București — AMB.
- ² A se vedea Dumitru Popescu, *Am fost și... , op. cit.*, p. 158.
- ³ Această aniversare a fost sărbătorită în 1980, iar un film a fost lansat cu această ocazie, *Burebista*, în regia lui Gheorghe Vitanidis. Din 1974, televiziunea transmite în fiecare an, la aniversarea lui Ceaușescu, un film istoric românesc care celebrează câte o figură de voievod care trimite, metonimic, la figura sa.
- ⁴ Nicolae Ceaușescu, discurs din 10 februarie 1971, în volumul editat de Arhivele Naționale ale României, *op. cit.*, p. 294.
- ⁵ Emisiunea *Transfocator*, nr. inv. S8086, Filmoteca TVR.
- ⁶ Din 19 ianuarie 1968, Filmoteca TVR.
- ⁷ A se vedea capitolul „A opta artă“, în Emmanuel Hoog, *La Télé. Une histoire en direct*, Gallimard, Paris, 2010.
- ⁸ *RadioTV*, nr. 858, p. 21.
- ⁹ *TV-111* fusese o altă emisiune interactivă care își făcuse debutul în 1966 și al cărei titlu relua de altfel numărul de telefon pe care telespectatorii trebuiau să-l formeze pentru a cere difuzarea de melodii interpretate de soliști români sau străini. Primul realizator al *TV-111* este Valeriu Lazarov.
- ¹⁰ Cu această diferență majoră: publicitatea are rolul de a crește consumul în Vest, în vreme ce este difuzată la noi ca un serviciu adăugat pe care întreprinderile de stat îl oferă cetățeanului dezorientat. Totuși, asemănarea retorică nu poate fi negată. Trebuie remarcat faptul că publicitatea tv apare în Franța, după multe ezitări, ajutată de același argument al punerii în serviciul economiei naționale, abia în 1968 (a se vedea Emmanuel Hoog, *op. cit.*, p. 50-51).
- ¹¹ *Dialog la distanță*, 26.02.1967, nr. inv. T127/4, Filmoteca TVR.

- ¹² Potrivit spuselor lui Ion Bucheru, acesta a fost momentul lansării lui Ion Besoiu, care avea 30 de ani pe atunci, în showbiz. Pentru Galați, prezentatorul era Mihai Florea.
- ¹³ Era vorba despre cinci regiuni din 16: Argeș, Galați, Maramureș, Oltenia și Suceava care nu aveau mijloacele tehnice necesare.
- ¹⁴ În 1960.
- ¹⁵ Citez din dosarul acestei emisiuni găsit în Fondul documentar al Comitetului Central al PCR (Agitație și Propagandă), 1948-1976, nr. inv. 45/1966, ANR.
- ¹⁶ Probabil de aceea tocmai filmul cu această probă a dispărut din banda emisiunii.
- ¹⁷ Un răspuns despre datele unui obiectiv industrial recent al Galațiului conține sintagma, care va atinge apogeul mai târziu la televizor, „s-a inaugurat laminorul... în prezența tovarășului Nicolae Ceaușescu“, totul fiind pronunțat cu un glas tremurat, de către o tânără.
- ¹⁸ *Notă despre urmărirea concursului* Dialog la distanță, Direcția de Presă și Edituri a CC al PCR, fond citat. Textul este semnat de Bujor Sion, viitor Președinte al Comitetului pentru Radio și Televiziune, director al departamentului de Presă și Edituri. Costul total pentru 28 de ore de transmisie este estimat la 500 000 lei. „Cerbul de Aur“ va avea un cost de aproximativ 1 200 000 lei pentru o ediție ce număra cinci zile de transmisiuni.
- ¹⁹ Conform dosarului „Oficiul de Studii și Sondaje“ din 1972, Arhiva SRR.
- ²⁰ 26 ianuarie, aniversarea zilei de naștere a lui Nicolae Ceaușescu, va deveni în curând o sărbătoare națională.

12. Televiziunea și figura lui Ceaușescu în august 1968

- ¹ Pentru logistică: două camere, bandă de 16 mm, magnetofonul, și studioul numit atunci B (erau patru: A, B, C, D).
- ² Arhivele inventariate la Televiziune au fost reîmprospătate, astfel referințele date sunt reproduse: Radioteleviziunea română/Studio de Televiziune, dosarul IIA20a, volumul 49, inventar nr. 182, anul 1966, emisiuni din 16 octombrie 1966 până pe 20 octombrie 1966.
- ³ Dosar IIA20a, vol. 48, Arhivele documentare ale TVR.
- ⁴ Dosarul IIA20a, vol. 48, Arhivele documentare ale TVR.

- ⁵ Pictor evreu din Satu-Mare, a nu se confunda cu marele matematician cu același nume. Născut în 1916, este deportat și închis la Auschwitz. *Telejurnal* îl omagiază la împlinirea vârstei de 50 de ani (era născut pe 2 noiembrie).
- ⁶ Ruinele cetății romane din Drobeta Turnu-Severin.
- ⁷ În acest *Telejurnal*, este adusă pe micul ecran o legendă a jurnalelor de știri, Ilie Ciurescu, al cărui statut de corespondent titular al vizitelor în străinătate ale soților Ceaușescu îl va urmări constant după 1989. Nu va mai putea apărea pe ecran, fiind considerat inoportun, iar apoi va refuza el însuși orice apariție ca invitat, cu excepția unei emisiuni la televiziunea România de Măine, unde evită orice întrebare referitoare la statutul său privilegiat de om de presă preferat de Elena Ceaușescu. La începutul anilor 1990, refuză să intre, împreună cu Florin Brătescu, în colaborarea cu Dan Voiculescu în urma căreia Florin Brătescu pune, în 1993, bazele Antenei 1.
- ⁸ Notă biografică: <http://www.tvr50.ro/text.htm>, viitoare realizatoare a *Teleenciclopediei*, venită la TVR în 1965.
- ⁹ Predecesorul Comitetului Politic Executiv.
- ¹⁰ Gheorghe Apostol (1913-2010), rivalul lui Ceaușescu în momentul succesiunii de după moartea lui Dej — favoritul acestuia, se pare —, va rămâne într-o adversitate surdă față de noul lider suprem până la sfârșit. Marginalizat fără mult zgomot, păstrându-și privilegiile de vechi nomenclaturist, nu și funcțiile, va semna în martie 1989 faimoasa „Scrisoare a celor șase”, iar după 1989 va scrie în colaborare cu jurnalistul Ion Jianu o carte de memorii (*Gheorghe Apostol și Scrisoarea celor Șase*, Curtea Veche Publishing, București, 2008). Din vechea gardă, doar Pantelimon Bodnarenko și, mai ales, Emil Bodnăraș (1904-1976) vor rămâne în grațiile conducătorului, la moartea acestuia din urmă, dându-se numele său unei străzi din cartierul Drumul Taberei din București: acesta din urmă a fost cel care propusese intrarea în Comitetul Central a Elenei Ceaușescu.
- ¹¹ Pentru a converti textul imprimat în text citit: o pagină A4 (28 de rânduri) ia două minute de lectură (cf. Delia Budeanu, *Live*, op. cit., p. 20.)
- ¹² Richard Dawkins, *The God Delusion* (trad. rom. *Dumnezeu, o amăgire*, Curtea Veche Publishing, București, 2012). Dawkins încearcă în acest volum, dar nu doar, să demistifice ideea creștină a unui Dumnezeu-persoană.
- ¹³ Pentru semnificația termenului „fatic”, introdus de Jakobson, iată o explicație. „Există mesaje care servesc în mod esențial la a stabili, a prelungi sau a întrerupe comunicarea, la a verifica dacă circuitul funcționează” („Alo, mă auziți?”), citat din Bougnoux, D., *Sciences de l'Information et de la Communication*, Larousse, Paris, 1993. pp. 138-146, <http://www.nedelcu.net/documents/Jakobson-Theo-de-la-communication.pdf>, site consultat în data de 30 noiembrie 2011.
- ¹⁴ Textul se numește *Telegrame*, și e adnotat ca a patra secvență a *Telejurnalului* din 22 august 1968, Dosar IIA20a, vol. 101, cota 101 nr. inventar 184, caseta 408, Arhivele TVR.
- ¹⁵ Dosar IIA20a cota 94 inventar 185 cutia 448. Din greșeală, această cutie conține și aceste comentarii ale paradei din 23 August 1967.
- ¹⁶ *Ibidem*.
- ¹⁷ O suveranitate economică în primul rând, pornind de la care, conform lui Marx, ar urma celelalte. Nu vorbim aici despre *imagea* României, al cărei rol este secundar.
- ¹⁸ Documentate de altfel și pentru Cehoslovacia până în 1968, și Iugoslavia înainte de 1973: vezi Paulina Bren (*The Greengrocer and His TV. The Culture of Communism after the 1968 Prague Spring*, Cornell University Press, 2010) și Sabina Mihelj (*Media Nations: Communicating Belonging and Exclusion in the Modern World*, Palgrave Macmillan, 2011).
- ¹⁹ Întrucât, după Adrian Păunescu, principalul artizan și artist al unei veritabile experiențe sociale în timpul regimului lui Ceaușescu, „competența propagandistului este sufletul uman” (a se vedea filmul *Te salut, generație în blugi*, IV, minutele 8:30-8:50, pe YouTube, <http://www.youtube.com/watch?v=Xbykyo39AC0&feature=related>). Vom reveni.
- ²⁰ Gilles Lipovetsky, *Era vidului*, Editura Babel, București, 1997.
- ²¹ După atributul lui Jacques Rancière care distinge estetica normativă de cea pe care modernitatea se străduiește să o recompună din resturile celei vechi, după colapsul întregii ierarhii ontologice. A se vedea Jacques Rancière, *La Parole muette*, Editura Hachette, Paris, 1998.
- ²² Nu vorbesc aici despre vinovățiile individuale, imposibil de judecat pur și simplu.

13. Raportul între colectiv și individ în discursul emisiunilor social-educative

- ¹ Chestiunea era într-adevăr dezbătută. Carmen Dumitrescu ironizează, într-un *Transfocator* din 1969, din 17 iulie, arhitectura unor blocuri: „Verticalele orașului nu au o față prea arătoasă” remarcă reporterița în vreme ce se putea urmări imaginea unui cotor de bloc cu rufe întinse (nr. inv. 65574, Filmoteca TVR). Tema emisiunii era „București, 2 000 000” (de locuitori).
- ² La vremea respectivă Bucureștiul era împărțit în șapte sectoare.
- ³ Acest tip de emisiune va avea continuitate. În 1972 se numește *Clubul romantic*. Dar „romantismul” este un cuvânt care face trimiteri atât la un ethos estetic și psihologic, cât și la un ethos revoluționar pe care discursul lui Ceaușescu îl exaltă mecanic, idiosincratic, nu ca expresie a unei gândiri la care aderă în mod explicit: „romantismul revoluționar” (la origine marxist, această sintagmă este dezvoltată fie de Carl Schmitt, fie, mai târziu, în Franța, de Henri Lefebvre).
- ⁴ Titlul pare banal, dar trebuie remarcată întrebuintarea cu sens pozitiv a unui semnificant aproape interzis ceva mai târziu în discursul mediatic: noaptea.
- ⁵ Sintagma se traduce prin „primărie rurală”.

14. 1969-1972: începutul eșecului discursului mediatic socialist

- ¹ Datele pentru anul 1975 apar într-un pliant tipărit în mai multe limbi apărut în 1976.
- ² Această cifră fusese deja realizată din 1972. Programul nu mai cunoaște vreo creștere semnificativă înainte de mișcarea inversă, de scădere. Pentru 1978, spre exemplu, săptămâna 12-18 noiembrie număra 93 ore de programe pe două canale, adică în jur de 5 000 de ore de program anual. Din 1982, programele se reduc puțin câte puțin: închiderea programului se face la ora 22:00 în timpul săptămânii, iar apoi o întrerupere își face loc între orele 18:00 și 20:00, între programele de după-amiază și cele de seară. Acesta este motivul pentru care principalul jurnal televizat va fi decalat, de la ora 19:00 la 20:00.
- ³ Această cifră figurează într-un document de arhivă referitor la planul cincinal 1971-1975.

- ⁴ Dosar 1/1973, Agitație și propagandă, Fondurile CC al PCR, Arhivele Naționale, fila 12. Raportul este semnat de către directorul general al Radioteleviziunii, Gheorghe Năstase.
- ⁵ Și filme de calitate, de acord. Dar filmele „înalte” ale anilor ’50-’70 se puteau viziona încă la cinematecă.
- ⁶ Era vorba despre o televiziune în anii 1960 inferioară TVR, căci locuitorii nordului Bulgariei așteptau difuzarea *Sfântului* așa cum bucureștenii așteptau mai târziu difuzarea *Studioului X*. (colocviu despre televiziunea digitală organizat la Russe în martie 2013, *Digitization, Media and New Media Literacy — the Role of Public Service Media*, la care am participat la invitația Bisserei Zankova, director al ONG *Media 21*).
- ⁷ Emisiune care, repetăm, ar fi fost concepută și impusă de însuși Nicolae Ceaușescu.
- ⁸ Cariera lui Octavian Paler (1926-2007, scriitor, jurnalist, editorialist și om politic), foarte interesantă și înainte și după 1989, face ca el să fi rămas în imaginarul public contemporan o personalitate independentă, un eseist talentat și cu nerv polemic, un reper intelectual pentru societatea românească din postcomunism.
- ⁹ Octavian Paler, *RadioTV*, 17/1968, p. 3. Este unul din numerele rare ale *RadioTV* care conține 24 de pagini.
- ¹⁰ *RadioTV*, nr. 7/1972, p. 1.
- ¹¹ În *Cu privire la Radioteleviziunea română. Extrase din rapoarte, cuvântări, expuneri, articole, op. cit.*, p. 149.
- ¹² *Ibidem*.
- ¹³ Formula se poate să îi aparțină lui Dumitru Popescu, după propria mărturisire în timpul discuției avute în martie 2012 la București. („Poate era chiar ideea mea, nu-mi amintesc.”)
- ¹⁴ Stenograma ședinței de constituire a Consiliului Național al Radioteleviziunii, 8 martie 1971, dosar 3-1971, Fond CC al PCR, secția Agitație și Propagandă, ANR, p. 3.
- ¹⁵ Această sete a lui Ceaușescu de a arde etapele se manifestă, la cel de-al XI-lea Congres al PCR, în 1974, prin adoptarea unui program de dezvoltare — pe care l-am numi azi „de dezvoltare durabilă” — care prevedea evoluția economiei românești până în anul 2000.
- ¹⁶ Legătura cu ascultătorii și telespectatorii, nr. inv. 352, Arhiva SRR, date preluate de la *WorldTV Handbook*, 1973.

- ¹⁷ Totuși, o audiență de 20% înseamnă aproximativ 900 000 de telespectatori care privesc la un moment dat emisiunea. Vezi dosarul Oficiului de Studii și Sondaje 1972, Arhiva SRR.
- ¹⁸ Un exemplu printre altele: în 18 aprilie, la *Telescoala* se difuzează o emisiune având ca subiect „proprietatea colectivă”, prezentată de Aneta Spornic, viitor ministru al Învățământului la finele anilor 1970 și membru al ultimului guvern comunist.
- ¹⁹ Se dorea ca programul tv să fie mai bine conectat la actualitatea politică și socială; de fapt, evenimentele pe care aceste emisiuni le vor difuza vor fi aceleași, centrate mereu de acum înainte în jurul figurilor soților Ceaușescu. Cu cât acestea vor fi prezentate ca singurele semne de viață politică, cu atât realitatea politică nemarcată de prezența lor va fi preluată de către mass-media din străinătate (radio Europa Liberă, spre exemplu) sau chiar de zvonuri.
- ²⁰ Extras din prezentarea emisiunii din *RadioTV*, nr.5/1972, preluat la rândul său din emisiunea-prolog, realizată de Dionisie Șincan, în discuția cu istoricul Dumitru Berciu, atunci în vârstă de 65 de ani. Dumitru Berciu, care avea să moară în 1998, fusese guvernatorul BNR în interbelic.
- ²¹ Cântece ale căror versuri se referă la „viața nouă” a țăranilor colectivizați, în socialism.
- ²² Subiectul primei emisiuni, din 31 ianuarie 1971: „Caracteristicile morale definitorii ale poporului român și reflexia lor în cultură.”
- ²³ Emisiunea începe la 31 martie și constituie „o invitație la o cunoaștere mai profundă a multiplelor aspecte de viață din mediul rural, a modului de a gândi și a acționa a țăranului de azi, a noului peisaj spiritual al acelei lumi ferm angajate în realizarea politicii Partidului Comunist Român”, *RadioTV*, nr. 13/1972.
- ²⁴ *RadioTV*, nr. 32/1972. De remarcat din nou paratixa acumulativă, veritabilă cheie de redactare a discursului ideologic a cărui funcție e aceeași: de a epuiza descrierea pentru ca niciun alt element, eventual subversiv, să nu poate fi adăugat.
- ²⁵ Recent, eseistul Pascal Bruckner declara în presa din România că fotbalul este o „metaforă a democrației”. De fapt, sportul de echipă se ghidează după o etică și o politică foarte similare cu cea promovată în societatea românească de către o putere naționalistă și dispusă la modernizare. O dovadă, de altfel, sunt rezultatele obținute la Olimpiade de China.
- ²⁶ Primul dintre ele, *Urmărirea*, în regia lui Radu Gabrea, este difuzat în 1971 și are ca subiect perioada de cumpănă din cel de-al Doilea Război Mondial, cu 23 august 1944 ca punct culminant și

cu supralicitarea rolului jucat de PCR în „întoarcerea armelor” împotriva nemților.

- ²⁷ Cităm o statistică oferită de Pavel Câmpeanu, în *Oamenii și televiziunea*, op. cit., p. 37. Această carte este încununarea celor „20 de ani glorioși” ai Televiziunii Române (1957-1978).
- ²⁸ La o propagandă explicită. Despre construcția ideologică a umorului sănătos, de pildă, se poate face un studiu pornind de la analiza lui Bundson și Morley, *Everyday Television: „Nationwide”*, British Film Institute, Londra, 1978.
- ²⁹ Jérôme Bourdon, *Du service public à la télérealité. Une histoire culturelle des télévisions européennes 1950-2010*, INA, 2011, p. 27.

15. Televiziunea și subminarea politicului. De la vocile „opiniei publice” la „opinia publică” fără voce

- ¹ Pancarta, în toate versiunile ei, înseamnă propagandă: explicit ideologică în comunism, economică în capitalism. Morala mesajelor este cea care interesează aici.
- ² Anca Arion — ale cărei anchete scot în prim-plan copilul ca simbol al unui mit ideologic esențial: copilul ca ființă „pozitivă”, care iubește munca, discursul științific, disciplina — realizează în iunie 1973 reportajul consacrat *Zilei Copilului*. Despre Anca Arion vom vorbi mai ales în partea a doua a acestui studiu.
- ³ În sânul căreia această împărțire se regăsea reduplicată, întrucât *Telejurnalul* avea, am văzut deja, rubrici diferite, de „fapte diverse” sau „cultură” ce nu relatau sintagmele rigide ale comentariului politic.
- ⁴ Seria de reportaje care urmărește lucrările de la cea mai mare hidrocentrală din sud-estul european, Porțile de Fier (majoritatea realizate de Nicolae Holban), sau reportajul introdus într-un *Transfocator*, despre construcția noului port Constanța, după 1 000 de zile de muncă, în care se urmărește istoria personală a unuia dintre muncitori și se folosește discursul indirect liber: a se vedea *Transfocator* din 22 noiembrie 1967, nr. inv. 52452.

16. Trăirea ideologică: cum ajungi la ea?

- ¹ A se vedea abordarea sociologică despre ergonomie într-o ediție a emisiunii *La ordinea zilei* — în 21 martie 1968, nr. inv. 55222, sau chiar apelul pe care Sorin Pamfil și Ciprian Enache îl fac la Centrul de Studii Sociologice al Academiei Române referitor la date

despre gestionarea timpului liber al oamenilor muncii într-o *Tele-cronică economică* despre care am mai vorbit, nr. inv. 57260. A se vedea, apoi, *Cronica ideilor* consacrată celui de-al X-lea Congres al Partidului, nr. inv. 65938, din 10 iulie 1969, în timpul căreia se insistă asupra „necesității de a dezvolta științele sociale” (participă: Dan Berindei, Mihai Cernea, Ion Ceterchi). Într-o emisiune ulterioară congresului, Dumitru Mazilu, Radu Florian, Ionel Achim și Mia Groza, vicepreședinte al Marii Adunări Naționale, insistă asupra importanței democrației socialiste, al cărei model concret este furnizat de dezbaterile interne din PCR care stimulează dezvoltarea „democrației colective” și diseminarea conducerii colective („management colectiv” spunem azi; este însă remarcabil că termenul „marketing” apare în rezumatele unor emisiuni economice din 1968-1972) în toate instituțiile țării.

- ² În același timp alte emisiuni destinate tinerilor se întreabă dacă există „ordonanțe pentru dragoste”, într-o emisiune difuzată luni, 17 iunie (realizator: Elisabeta Mondanos. Scenarist: Cornel Popa).
- ³ Prima pagină din *RadioTV*, nr. 40.
- ⁴ *RadioTV*, nr. 12 din 1971, joi 25 martie. Realizator: Dionisie Șincan. Emisiunea apare deci înainte de „Tezele din iulie”.
- ⁵ Constatin Părvulescu observase bine, în 1979, cu ocazia celui de-al XII-lea Congres al PCR, când se declară, spre mirarea tuturor, împotriva realegerii lui Ceaușescu ca secretar general al partidului: Ceaușescu se *sustrăsese* instanțelor tradiționale ale partidului și ale statului de la realegerea sa *a priori* în calitate de secretar general și președinte al țării, de sus, prin gestul său de reformare într-un tot a partidului și a poporului în imaginea sa.
- ⁶ Procesul la care este supusă „conștiința socialistă” este literarmente o mișcare de „ridicare”, ceea ce introduce o ierarhie în interiorul conștiinței, între dimensiunea personală a acesteia și cea ideologică; dar, având în vedere că cele două formează în fond un tot inseparabil, scopul este de a face în așa fel încât conștiința socialistă să profite de toate nivelurile psihicului.
- ⁷ Mărturie a realizatorului de emisiuni economice Ionel Cristea, martie 2011.
- ⁸ Interviuurile autorului cu Carmen Dumitrescu, Ionel Cristea.
- ⁹ Care țin de prezența lui Ceaușescu la *Televizorul*, de filmarea construcțiilor noi, în detrimentul locuitorilor (un fel de neo-formalism, s-ar spune), de răspunsurile impuse la întrebările standard ale reporterului etc.
- ¹⁰ John Baggaley și Steve Duck, *Dynamics of Television*, Saxon House, 1976, p. 110.

- ¹¹ Pavel Câmpeanu, *Oamenii și televiziunea*, *op. cit.*, p. 150. Citatul din Marx nu are referință. Încă o dată subliniez: cartea este, fără nicio îndoială, cea mai bună lucrare despre televiziune publicată vreodată în limba română, bazată atât pe lecturi teoretice străine (ideologia Școlii de la Frankfurt influențează majoritatea opiniilor despre televiziune ca factor social și cultural), cât și pe cei zece ani de cercetări ale Oficiului de Studii și Sondaje. Nimic mai bun nu a apărut nici chiar după 1989.
- ¹² De aceea, prima zi a săptămânii în care Programul 1 se reduce la două ore, în 1983, este luna. Tot Pavel Câmpeanu constată că transmisiile sportive nu reunes audiențe atât de mari precum s-ar putea crede: Campionatul mondial de fotbal din 1978 n-a făcut audiențe de peste 70% (în timp ce *Dallas* va avea peste 90% pe seară un an mai târziu), scrie Pavel Câmpeanu (p. 115). Ca urmare, nu se va mai transmite turneul final al Campionatului mondial de fotbal din Mexic, în 1986.
- ¹³ Pavel Câmpeanu, *op. cit.*, p. 151.

III. Televiziunea și utopia „trăirii ideologice”. 1973-1983

1. Profesioniștii în reconversie ideologică: limbajul dublu

- ¹ Cornell University Press, 2010.
- ² Pentru audierea programelor Televiziunii bulgare la București, lectorii români pot consulta site-ul <http://forum.softpedia.com/lofiversion/index.php/t605401.html>.
- ³ Toate informațiile istorice legate de cenzură pe care le-am oferit aici provin de pe site-ul http://www.procesulcomunismului.com/marturii/fonduri/mart65_89/declinul_cenzurii_comuniste.htm, care reia un articol publicat în *Jurnalul literar*, nr. 17-20, septembrie–octombrie 2008, de către scriitoarea Liliana Corobca.
- ⁴ Citat în *Presa noastră*, 1972, *loc. cit.*, p. 32.
- ⁵ Nicolae Ceaușescu, *Raport la cel de-al XI-lea Congres al PCR*, București, Editura Politică, 1974, p. 97.
- ⁶ Pentru ceea ce ține de televiziune, va fi vorba despre receptarea programelor din țările vecine și moda aparatelor video, la mijlocul anilor 1980.

2. Televiziunea ca mijloc de *mobilizare* a „întregului popor“ *la realizarea „operei“*

- ¹ Petre Popescu, „Redactorul-prezentator la redacția emisiunilor de Actualități politice interne și externe a televiziunii“, Arhivele Radiodifuziunii, Dosarul citat, p. 2.
- ² Petre Popescu, *op. cit.*, p. 2.
- ³ Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Editura Galilée, Paris, 1989.
- ⁴ Alexandru Stark, *Reportaj despre un reportaj*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1975, p. 14.
- ⁵ *Ibidem*, p. 16. La fel ca în emisiunile sale și spre deosebire de anii de avânt ai televiziunii, Stark nu insistă pe personajul negativ, pentru a nu compromite „mesajul“ moral.
- ⁶ *Ibidem*, p. 17.
- ⁷ *Ibidem*, pp. 32-33.
- ⁸ *Ibidem*, p. 41.
- ⁹ Stuart Hall, „The Rediscovery of Ideology: Return of the Repressed in Media Studies“ (1982), în Stuart Hall, *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, Editura Amsterdam, 2007, pp. 89-90. Citatul din Émile Durkheim este din *La Division du travail social* (1893), PUF, Paris, 1960.
- ¹⁰ O ilustrare tipică a acestei tendințe este ediția *Transfocatorului* intitulată „Personalitatea anonimului“ (miercuri, 5 noiembrie 1969, realizatoare Carmen Dumitrescu).
- ¹¹ Petre Popescu, *op. cit.*, p. 4.
- ¹² În cartea sa *Live*, *op. cit.*
- ¹³ Sanda Țăranu, „Ceea ce este un dialog neîntrerupt cu milioanele de telespectatori“, Sanda Țăranu, „Memoriu pentru Academia Ștefan Gheorghiu“, Dosarul citat, p. 15.
- ¹⁴ Care ajunge la maturitate odată cu învestirea sintagmei „Epoca de aur“ pentru a-l descrie.

3. Emisiunile sociale în reconversie profesională. Dezbateri despre televiziune la începutul anilor 1970

- ¹ Transcriere a unei conversații cu Alexandru Stark, în Alexandru Stark, *Aventuri pe diagonală*, Editura Albatros, București, 1982, p. 108.

- ² *Presa noastră*, nr. cit., p. 2. O astfel de emisiune, de tipul lui *Arrêt sur images*, este astăzi, într-un registru mult mai comercial însă, *Cronica cârcotașilor*.
- ³ Ecaterina Oproiu.
- ⁴ *Op. cit.*, p. 5.
- ⁵ În sensul în care notele acordate emisiunilor nu reflectă intensitatea implicării în receptarea emisiunii, ci o apreciere care să confirme un „eu ideal“ al telespectatorului. Astfel, mă pot uita la o telenovelă zi de zi, iar vinovăția acumulată poate fi dizolvată în momentul în care, cerându-mi-se o notă de apreciere, acord una foarte scăzută.
- ⁶ Michael J. Robinson, „Reflections on the Nightly News“, în Richard P. Adler (editor), *Understanding Television. Essays on Television as a Social and Cultural Force*, Praeger, New York, 1981, pp. 313-364.
- ⁷ Michael J. Robinson, *art. cit.*, în *op. cit.*, p. 314, traducerea autorului.
- ⁸ Nicolae Ceaușescu, „Raport al Comitetului Central al PCR cu privire la activitatea PCR în perioada dintre Congresul al IX-lea și Congresul al X-lea și sarcinile de viitor ale partidului“, în *Congresul al X-lea al PCR*, Editura Politică, București, 1969, p. 73.
- ⁹ Volmul din care am mai citat: *Cu privire la Radioteleviziunea română*, Oficiul de Presă și Tipărituri al Radioteleviziunii Române, București, 1972, p. 113.
- ¹⁰ Ecaterina Oproiu, în „Cu privire la Radioteleviziunea română“, *op. cit.*, p. 112. Întreaga pledoarie a ei pentru o televiziune de calitate este excepțională pentru acel moment și pentru acel loc.
- ¹¹ În 1969, Dumitru Popescu lansează o sintagmă care avea să facă o lungă carieră: „cel mai iubit fiu al poporului“, cu referire la Ceaușescu. Congresul din 1969 este de asemenea și momentul deciziei de schimbare a statutului PCR astfel încât secretarul general să nu mai fie ales de către Biroul Politic împreună cu Comitetul Central, ci de către întreg congresul, adică de teritoriu, încăput după 1968 în măsură covârșitoare în mâna lui Ceaușescu. „Alegerea“ secretarului general devine un act formal și ritual, un gest pur festiv și caduc (numărul reprezentanților la congrese este de 1 pentru 1 000 de membri de partid: 1 900 de delegați la Congresul al X-lea al PCR nu pot vota decât în bloc unicul candidat, în vreme ce puterea de decizie a Comitetului Central devine pur formală).
- ¹² Radu Cosașu, „Arta conversației la televiziune“, *Scînteia tinerețului*, 3.VIII.1967.
- ¹³ *Cu privire la Radioteleviziunea română*, p. 14.

- ¹⁴ În *Cu privire la Radioteleviziunea română*, *op. cit.*, p. 142.
- ¹⁵ Dumitru Popescu, *idem*, p. 140.
- ¹⁶ Alexandru Stark, *Aventuri pe diagonală*, Editura Albatros, București, 1982, p. 93.
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 105.
- ¹⁸ Dumitru Popescu, în *Cu privire la Radioteleviziunea română*, Oficiul de Presă și Tipărituri al Radioteleviziunii române, 1972, p. 146.
- ¹⁹ Televiziunea este de fapt un fenomen cultural capitalist, prin faptul că ceea ce arată ea nu poate fi înțeles decât în raport cu ceea ce ascunde. „Compromisul este un paradox care este plătit ca să nu se prezinte ca paradox“, scrie Boris Groys, *op. cit.*, p. 19. Chiar așa: regimul Ceaușescu s-a prezentat mereu ca o autentică dictatură ideologică, fără compromisuri.
- ²⁰ *Revista literară TV*, 31 martie 1972, „tableta“ de Mihai Beniuc, bandă cu nr. inv. 111344.
- ²¹ Se aniversau 50 de ani de la crearea Partidului Comunist Român — 8 mai 1921.
- ²² Sintagmă din comentariul lui Eugen Mandric, *În această țară, comuniștii*, 5 mai 1971, nr. inv. 106054.
- ²³ *Încotro, Florentina D.?*, 1975, B117234 (casetă Beta, Arhiva Multimedia). Este vorba de Angela, o prietenă a Florentinei — protagonistul negativ principal (care nu apare în film, din cauză că ar fi refuzat).
- ²⁴ Roland Barthes, *Oeuvres complètes II*, Seuil, Paris, 2002, pp. 575-591.
- ²⁵ Pentru toate aceste comentarii, a se vedea Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 243-247, 578. Și de asemenea Roland Barthes, „Le Mythe, aujourd’hui“, în Roland Barthes, *Oeuvres complètes I*, Seuil, Paris, p. 838.
- ²⁶ Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 579-580.
- ²⁷ A se vedea Dosarul 20/1976, fondul CC al PCR, Agitație și Propagandă, ANR.

4. Televiziunea, între medierea trăirilor și medierea semnificațiilor

- ¹ Emil Cioran, „Aspecte berlineze“, *Calendarul*, anul al II-lea, nr. 530, 1933, pp. 1-2. Text scris în română, inedit în franceză, în *Caiete critice*, nr. 10 (276) / 2010, p. 32.
- ² *Studii de teoria radioului și televiziunii*, nr. 1, 1972, sub egida Oficiului de Presă și Tipărituri și Oficiului de Studii și Sondaje.

- ³ „Influența presei, radioului și a televiziunii în formarea conștiinței socialiste“, *op. cit.*, p. 6, Arhivele Radiodifuziunii, nr. inv. 343.
- ⁴ *Op. cit.*, p. 22.
- ⁵ *Op. cit.*, p. 36.
- ⁶ Nicolae Ceaușescu, „Raport“, în *Congresul al XII-lea al PCR*, *op. cit.*, p. 48.
- ⁷ „Lettre de Pierre Charpentier“, București, 8 mai 1948, în Arhivele Ministerului de Afaceri Externe, Nantes, Dosarul *Bucarest*.
- ⁸ Ideea „accidentului“ istoric funcționează însă aidoma în postcomunism, ca și cum istoria ar fi o poveste cu logică dramatică.
- ⁹ Paulu Burton rezumă cu simplitate acest paradox la începutul capitolului pe care îl consacră audiovizualului din România înainte de 1974: „România este unul dintre cele mai independente state din blocul socialist est-european. (...) totuși, în domeniul politicii interne, România aplică foarte riguros doctrina comunistă“ (Paulu Burton, *op. cit.*, p. 400, traducerea autorului).
- ¹⁰ Lucrarea cel mai bine documentată este aici cea a lui Adrian Cioroianu, *Ce Ceaușescu qui hante les Roumains*, Curtea Veche Publishing, București, 2004.
- ¹¹ S-a creat special pentru ea poziția de „prim-viceprim-ministru“, pe care o va deține până la moarte. O anchetă recentă dezvăluie că în anii 1980, pentru a difuza un meci de fotbal, directorul Radioteleviziunii trebuia să adreseze o cerere Departamentului de Propagandă al Comitetului Central al PCR, și să aștepte imediat acordul semnat de Elena Ceaușescu. A se vedea, cu prilejul unui meci memorabil care a avut loc în 16 martie 1985, ancheta lui Daniel Nanu în jurnalul *Gazeta Sporturilor*, 7 octombrie 2011, adresă internet <http://www.gsp.ro/gsp-special/superreportaje/au-fost-odata-100-000-remember-despre-recordul-incredibil-de-asistenta-de-pe-vechiul-23-august-269106.html>.

5. Televiziunea ca sinteză între trăire și ideologie

- ¹ *Reflector*, 8 decembrie 1969, realizator Ștefan Dimitriu, nr. inv. 68834, Filmoteca TVR.
- ² Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, Editura Amsterdam, Paris, 2007.
- ³ Stanford University Press. Ediția franceză are titlul prea banal *Eloge de la présence* (Libella, Maren Sell, 2010), păstrând totodată subtitlul original: „Ce qui échappe à la signification“.

- ⁴ *Prim-plan*, 23 mai 1980, realizatoare Carmen Dumitrescu, nr. inv. 180328, Filmoteca TVR.
- ⁵ „Toutes sortes d'événements et de processus qui déclenchent ou intensifient l'impact d'objets «présents» sur le corps humain.“ — „Tot felul de evenimente și de procese care declanșează sau intensifică impactul obiectelor «prezente» asupra corpului uman“ (ed. fr., p. 10).
- ⁶ *Ibidem*, p. 11.
- ⁷ *Ibidem*.
- ⁸ Este epoca în care, printre alte figuri intelectuale marcante, aceea a lui Peter Sloterdijk devine cunoscută la nivel mondial; or, Sloterdijk este cel mai strălucit intelectual german care a reușit să actualizeze imensa moștenire heideggeriană, opunându-se adeptilor Școlii de la Frankfurt (și mai ales lui Habermas).
- ⁹ Citat în Gumbrecht, *op. cit.*, p. 102.
- ¹⁰ Acest tablou este o sinteză a paginilor 127-135 din cartea lui Gumbrecht, *op. cit.*
- ¹¹ *Ibidem*, p. 154.
- ¹² Satisfacții: divertismentul (52% dintre români și 57% dintre olandezi), evitarea singurătății (30,4% români față de 43% olandezi) și destinderea (28,3% români față de 42% olandezi). Dosar *Legătura cu ascultătorii și telespectatorii*, 1980, din Arhiva SRR. Diferența cea mai mare dintre cele două televiziuni în materie de satisfacerea dorințelor se află în dreptul destinderii: televiziunea română, în misiunea ei de mobilizare, putea distra mai mult decât destinde. Normal, atâta vreme cât rolul ei era să producă și să intensifice afectul. Ordinea satisfacțiilor este însă aceeași în cele două cazuri.
- ¹³ *Ibidem*, p. 157.
- ¹⁴ *Ibidem*, p. 158.
- ¹⁵ *Ibidem*.
- ¹⁶ Metafora ține loc de referință și eseu liric de reportaj: vezi *File de glorioasă istorie*, ultima emisiune difuzată în programul special din ziua de 21 decembrie 1989 (realizator Horia Vasiloni, difuzată prima oară la 9 mai 1989).
- ¹⁷ Din 5 mai 1971, nr. inv. 106054, Filmoteca TVR.
- ¹⁸ Din 29 noiembrie 1972. Emisiune de Elena Perdichi, fără moderator. Această emisiune este însă probatorie pentru rezistența televiziunii la ideologizare: ea e slabă nu doar pentru că poartă

acel titlu, ci și pentru că, fiind comandată, interesul realizatorilor pare minimal.

- ¹⁹ Vezi Teodor Brateș, *op. cit.*
- ²⁰ Sâmbătă, 23 august, film tv: filmul este difuzat cu ocazia sărbătorii naționale din 23 August.
- ²¹ În *Bună seara, fete! Bună seara, băieți!*, 11 iulie 1970.
- ²² Zaharia Stancu, Plenara CC al PCR, 3-5 noiembrie 1971.
- ²³ *Istorie vie* (25 martie, 50 min.), reporter: Dionisie Șincan.
- ²⁴ *RadioTV*, nr. 36, 1971.
- ²⁵ *Viața satului*, 31 octombrie: „Să muncim și să trăim în mod socialist“ („acțiuni de masă“ pentru „combaterea tendințelor de căputuială“).
- ²⁶ Mihai Bujor-Sion, discurs din 20 iulie 1972, publicat în *Presa noastră*, 6-7 (193-194), p. 4.
- ²⁷ Nicolae Ceaușescu, în *Congresul al XII-lea al Partidului Comunist Român*, Editura Politică, București, 1981, p. 67.
- ²⁸ Hans Enzensberger, „Constituents of a theory of the media“, în *New Left Review*, 1970, citat în Jean Baudrillard, *Le Ludique et le policier et autres textes parus dans Utopie (1967-1978)*, Sens et Tonka, Paris, 2001, p. 53.
- ²⁹ *Revista literară TV*, 26 ianuarie 1973, „Literatura și viața“, nr. inv. 116402/2, Filmoteca TVR.

6. Programele după 1972

- ¹ II semnifică cel de-al doilea Canal al TVR.
- ² Trebuie spus că numărul orelor de emisie efectivă diferă de cel anunțat — în realitate, televiziunea emite mai mult decât anunțat, datorită unor transmisiuni directe neprevăzute, dar și prelungirii programului de seară (din 1974, acesta din urmă se restrânge spre ora 22.00).
- ³ Și să câștige întotdeauna mai mult. După spusele lui Ionel Cristea, vechi redactor al redacției „Economice“, salariilor fixe din interiorul Televiziunii, câteodată mizerabile, li se adăugau, importante pentru realizatorii cei mai solicitați, „drepturile de autor“, plătite pentru fiecare rubrică sau emisiune realizată. Realizatorii sunt asimilabili creatorilor de artă — scriitorilor, artiștilor — și sunt plătiți pentru fiecare creație realizată, conform unui plan tarifar foarte convenabil în epocă. După Ionel Cristea, un realizator primea bani de șapte ori pe lună, iar „drepturile de autor“ depășeau cu mult totalul salariului fix. În schimb, se lucra deseori

- noapte și zi. În raport cu orele de emisie, personalul era insuficient. Situația se schimbă în anii 1980, când puțini oameni sunt concediați, iar programele comportă o restrângere considerabilă.
- ⁴ Această emisiune, săptămânală, trebuia să pună în evidență „contribuția unor inițiative ale colectivelor de muncă, ingineri, cercetători la realizarea marelui angajament național.” Anafora de la final spune totul de la interiorizarea formulelor oficiale la nivelul întregii societăți: limba de lemn se impune din ce în ce mai mult ca o normă de respectat de către fiecare. Totodată, vom vedea că aceste formule sunt pentru moment concurate de o alta, aceea referitoare la „a transpune în viață” tot ceea ce era în exteriorul ei.
- ⁵ Dar și din cauza unei selecții riguroase, care făcea ca acest material să se împuțineze și mai mult.
- ⁶ Am putut urmări, la Filmoteca TVR, 6 dintre cele 50 de emisiuni, cele referitoare la anii 1927, 1932, 1945, 1949, 1960, 1968. Este vorba despre emisiunile cu nr. 105.450, 105.532, 105.768, 105.854, 105.864, 105.914, Filmoteca TVR.
- ⁷ Emisiuni bilunare.
- ⁸ În cazul titlurilor de emisiuni, am folosit majuscula; în cazul temelor, care redau mai bine conținutul decât titlul, am folosit inițiala minusculă.
- ⁹ 1983 este anul apariției în România a televiziunii color, cu ocazia Sărbătorii naționale, la 23 August. Pentru a afla în ce măsură televiziunea este o instituție de-acum învinsă, ajunge să punem în paralel efervescența editorială din revista *RadioTV* odată cu introducerea celui de-al doilea canal, în mai 1968, și discretul chenar negru care anunță, pe o optime de pagină, jos, în aceeași revistă, în august 1983, introducerea culorilor și simbolizarea emisiunilor transmise parțial sau total color. E drept, România este ultima țară europeană — după Albania chiar — care trece la televiziunea în culori, dar și prima țară comunistă care alege, după discuții îndelungi, sistemul vest-german PAL, în defavoarea francezului SECAM, pe care le promisese francezilor că-l va achiziționa. Anunțul trecerii la culoare este, am putea specula, unul „trist”.
- ¹⁰ Cu siguranță, pe măsură ce mijloacele tehnologice și pe măsură ce interpretările mesajelor mediatice se schimbă, punerea în scenă a „telescolii” trebuie să fie regândită. Cum ne puteam aștepta, în toate cazurile de „repetare” a istoriei, miza este platonismul: a doua oară, ceea ce a fost sau ar fi putut fi un eveniment nu este decât o anecdotă.

- ¹¹ Într-un caiet, de „uz intern”, care avea deja o utilitate redusă, dar evidentă, credem noi, în menținerea unei emisiuni ca *Teleenciclopedia*. Exemplarul pe care l-am consultat era destinat tovarășului Vasile Poalelungi, redactor-șef al Televiziunii Române de la sfârșitul anilor 1950.
- ¹² Cititorul își aduce aminte de conceptul de „greață de televizor” al lui Michael J. Robinson, care definește întocmai această dependență față de programele pe care noi le considerăm respingătoare, dar pe care le urmărim obsesiv. Implicațiile psihologice și etice ale acestor concepte sunt mult prea complexe pentru a fi discutate aici.

7. 1973: *Cincinalul în patru ani și jumătate*. Momentul restalinizării propagandei

- ¹ Revista *RadioTV*, nr. 41, 7-13 octombrie, 1973.
- ² Interviu la liber acces la http://www.observatorcultural.ro/Euvreau-sa-mor-ca-un-om-bun.-Interviu-cu-Neculai-Constantin-MUNTEANU*articleID_17320-articles_details.html consultat în 19 iunie 2012. Fragmente din film se află pe http://www.euscreen.eu/play.jsp?id=EUS_CCBFAB3743BC4235A02D7DCBFE2B0FA.
- ³ Adrian Cioroianu situează la această dată debutul cultului personalității, pe 26 ianuarie 1973, odată cu aniversarea celor 55 de ani ai Conducătorului.
- ⁴ Două remarci aici: a economisi înseamnă întotdeauna a renunța la tine însuși, la momentul prezent, și a oferi mai mult celorlalți, mai târziu. Această morală austeră nu este rea în sine, desigur. Alături de cultul personalității, ea nu va putea convinge însă.
- ⁵ Este Santuzza Dinescu (Popescu în epocă), redactor muzical, cea care astăzi se declară mulțumită de momentele rare unde ea putea insera în aceste spectacole muzică clasică, românească în primul rând, dar și arii din opere străine. Interviu realizat în 13 iunie 2012.
- ⁶ Revista *RadioTV*, nr. 24, 1972. Astfel de concursuri vor fi actuale de acum înainte.
- ⁷ O analiză a acestei ultime formule a titlului este mereu posibilă deoarece, la sfârșitul anilor 1970, frecvența sinonimelor „colectivului” (popor, națiune, muncitori, colectiv), a singularității (un popor, o țară, un partid și, cu siguranță, un „conducător”) participă esențialmente la fabricarea unei perspective panoramice a realului, pe care televiziunea și-o va asuma, de altfel, cu câteva excepții.

- ⁸ „Codul principiilor și normelor muncii și vieții comuniștilor, ale eticii și echității socialiste“, în *Congresul XI al PCR*, Editura Politică, 1975, pp. 816-823. Am subliniat elementele de stil și sintagmele-cheie.
- ⁹ Merită să amintim aici, cu titlu de exemplu, cuvintele istoricului Constantin Daicoviciu într-o ediție a *Transfocatorului* (martie 1968, casetă BETA, B119400), în timpul unui interviu prilejuit de aniversarea vârstei de 70 ani (el va muri cinci ani mai târziu): „m-am temut întotdeauna de elevii care au cele mai bune note la toate materiile“. Era vorba de a sugera organizarea unui spațiu de relativitate, de relaxare, dotat cu virtuți morale și cognitive în același timp, în care orice intenție, orice dorință se poate întâlni cu conștiința de sine a celui care o exprimă. Or, acest tip de replică-discurs va fi, din 1973 încolo, incompatibil cu ethosul codului prezentat mai sus. Incompatibilitatea va fi una în primul rând stilistică, iar ceea ce va fi condamnat va fi *respingerea valorii morale a hiperbolei*. Hiperbola devine, date fiind nemulțumirile lui Ceaușescu față de lentoarea evoluției mediatice în comparație cu cea „a societății“, un loc obligatoriu al limbajului oficial.
- ¹⁰ Elena Ceaușescu nu avea sens ca figură de sine stătătoare, ci doar ca soție a lui Nicolae Ceaușescu, chiar dacă era prezentată fără soțul ei. Era numită mereu „tovarășa lui de viață“.
- ¹¹ Pentru o scurtă trecere în revistă a importanței sintagmei și a frecvenței sale: în aprilie 1973, un nou ciclu de reportaje se intitulază *Omul de lângă tine*, perifrază a termenului „aproape“, în care ecoul religios este neutralizat. În program, titlul este însoțit de acest text, iar performativ: „Să trăim și să muncim în spiritul eticii și echității socialiste!“, într-o altă emisiune, se discută despre raportul pe care „echitatea și morala comunistă“ îl instaurează între om și producție (a se vedea *RadioTV*, nr. 18/1973). O ediție a *Anchetei TV* se angajează în explicarea „normelor eticii socialiste“, la 4 iunie 1973 (r: Carmen Dumitrescu).
- ¹² *Antena „Cântării României“*, pe care o realizează în 1980, duminică după ora 19:00, are o audiență de peste 50%, superioară celei a oricărui alt program de propagandă (Dosar *Legătura cu ascultătorii și telespectatorii, Sondaje*, 1980, Arhiva Radiodifuziunii). *Clubul tineretului*, devenită între timp emisiune de propagandă, în schimb, de sâmbătă după-amiază, are audiențe mult mai slabe (20%).
- ¹³ În dimineața zilei de 22 decembrie 1989, după ce căzuse în dizgrație de cinci ani, Nicolae Ceaușescu îl roagă să-l ajute pentru a le vorbi maselor revoltate. Poetul refuză, pentru prima dată, să susțină o cauză pierdută. La începutul anilor 1970, Păunescu îl

însoțește pe Ceaușescu în vizitele sale din țară, onoare care îi este retrasă odată cu vizita la Piatra Neamț, unde poetul își recită poemele de la fereastra clădirii din care Ceaușescu își ținuse cuvântarea. Totuși, la Congresul al XI-lea al Partidului, în 1979, Păunescu rostește un imn adresat lui Ceaușescu, aflat în tribună: ajunseserăm la apogeul cultului personalității lui Ceaușescu, intrat apoi într-o fază de „întreținere“. Vezi Teodor Brateș, *Trilogia revoluției române în direct*, vol. 2, Ager-Economistul, București, 2005, p. 79 și 383.

- ¹⁴ *RadioTV*, nr. 1119, 19-25 mai 1973. Este adevărat că ideologia va fi interesată și de moralitatea răsului: „Nevoia de a râde sănătos“ este un alt subiect al *Revistei literare TV* (luni 28 mai).

8. Anchetele morale, între asprime „populară“ și clemență „seniorală“

- ¹ Nr. inv. 85536.
- ² Satira rămâne multă vreme o sursă a umorului, tolerată la televizor. Nicio surpriză: în secolul al XVII-lea francez, era altfel la Curte?
- ³ Arhivă documentară personală, a lui Ionel Cristea.
- ⁴ Ancheta foarte cunoscută în epocă, îndreptată împotriva birocrației dominante, pe care regimul ceaușist încerca în van să-l neutralizeze la nivelul declarațiilor, încurajându-l pe de altă parte prin intensificarea activității ideologice. Această temă face parte din discursul oficial de după 1965, și va fi treptat uitată după mijlocul anilor 1970.
- ⁵ Nume care evocă titlul românesc al bine-cunoscutului roman proustian.
- ⁶ În acest sens, Alexandru Stark, care lucrează la Televiziune de când a fost creată, are des în cărțile lui, apărute după 1970, judecăți evaluative ale societății românești comuniste de dinainte și de după 1965, pentru a pune într-o lumină mai favorabilă regimul Ceaușescu față de cel al lui Dej.
- ⁷ Alexandru Stark, *Aventuri pe diagonală*, op. cit., p. 90.
- ⁸ Documentul citat, pp. 6-7, din dosarul *Legătura cu ascultătorii și telespectatorii*, 1980, Arhiva scrisă a SRR.
- ⁹ O discuție pasionantă despre prostia ca defect de sensibilitate în primul rând (și abia apoi de inteligență) este purtată de Pascal Engel în volumul *Les Lois de l'esprit. Julien Benda ou la raison*, Ithaque, 2012, pp. 246-256.
- ¹⁰ Realizator: Valentin Silvestru, *RadioTV*, nr. 29, 1971.

- ¹¹ Sintagma de „profit ilicit“, care se poate transforma în „căpătuială“, constituie unul dintre capetele de acuzare cele mai grave; însă accentul nu cade pe suma acumulată, ci în special pe conduita pe care o presupune acest comportament.
- ¹² Emisiunea *Programul făuririi conștiinței a viitorului* din 16 februarie 1972 (nr. inv. T2835) are ca temă „Problemele morale ale poporului român și spiritualitatea sa, importante în lumina documentelor de partid“. Sintagme folosite de cei doi interlocutori: „o sinteză de calități“, „circuitul valoric între culturi“, „Ne-am afirmat în zodia romantismului“, „Național și universal“ etc. În 1974, curierul juridic se numește, cu un titlu iar din registrul performativ, *Legile țării — legile noastre*.
- ¹³ Aș îndrăzni să spun că erau mai răspândite reprezentările figurilor creștine, din biserici, decât cele ale lui Marx.
- ¹⁴ În limitele corectitudinii politice de atunci, existența intimă va fi încă tematizată de filmele din epocă.
- ¹⁵ E limpede că această acțiune a fost coordonată de Securitate, volumul lui Gabriel Andreescu, *Cărturari, opozanți și documente. Manipularea Arhivei Securității*, Editura Polirom, Iași, 2013, confirmă existența unei campanii în acest sens (vezi mai ales capitolul referitor la Noica).
- ¹⁶ Dosar *Legătura cu ascultătorii*, nr. inv. 190, Arhiva SRR. Audiența acestei anchete a depășit 70 de procente.
- ¹⁷ „Metoda“ sainte-beuviană este ironizată, după cum se știe, de Marcel Proust în *Contre Sainte-Beuve*, dar se pare că abordarea reportajelor sau a anchetelor de televiziune recurge la sociologia literară care o probase demult. Pe de altă parte, am putea la rândul nostru relua reproșul lui Proust: nu prin întoarcerea la „societate“ înțelegem mobilele actelor unui „personaj“. „Metoda“ sainte-beuviană aplicată în televiziune vădește mai mult faptul că realizatorul unei anchete avea mai puțin intenția de a-și înțelege personajul, cât pe aceea de a-și face datoria ideologică față de cenzura prin sita căreia emisiunea avea de trecut.
- ¹⁸ Este adevărat că fiecare moment al regimului are agenda sa. În 1982, în această agendă, schițată cu ocazia ultimului Congres al partidului comunist, din 1979, se aflau: lupta pentru pace și împotriva decalajului dintre țările industriale și țările în curs de dezvoltare, pentru ceea ce ține de politica internațională, reducerea consumului, inovația și conduita revoluționară pentru ceea ce ține de politica internă.
- ¹⁹ Trebuie să remarcăm, ajunși aici, multiplicarea programelor folclorice — în detrimentul programelor culturale clasice și al celor

- de inspirație occidentală —, dovadă a faptului că propaganda își dăduse seama de pericolul moral al acestor programe. În schimb, emisiunile folclorice erau menite să întărească sentimentul apartenenței teritoriale și al unei identități culturale pe care emigrarea ar fi pus-o în pericol. Versificatorii se ocupau, atunci, cu adaptarea unor texte vechi de melodii folclorice în spiritul patriotismului „revoluționar“ și al ideologiei de partid, făcând astfel ca folclorul să fie și el subordonat propagandei politice.
- ²⁰ E drept că antagonismul Occident–bloc comunist crește pe măsură ce, într-adevăr, de-a lungul anilor 1970, inegalitățile economice cresc și în Occident, dar și pentru că prioritatea drepturilor omului de pe agenda politică internațională creează o presiune nouă asupra țărilor comuniste.
 - ²¹ Datele despre situația protagoniștilor acestor emisiuni, odată ajunși în Occident, rămân într-o ceață pe care reporterul nu ține defel să o clarifice. Aflăm doar că viața materială a celor mai mulți locuitori ai Occidentului e mult mai precară decât ne-am putea închipui, și că șomajul și drogurile fac aici ravagii.
 - ²² Aceeași melodie se aude dintr-o mașină care traversează Piața Palatului după ora 12, la 22 decembrie 1989, în filmul lui Andrei Ujică din 1992, *Videogramă dintr-o revoluție*. Miturile merg mai departe.
 - ²³ Nr. inv. 57260.
 - ²⁴ Cu ocazia întrevederii pe care am avut-o cu Anca Arion, înainte de a fi urmărit emisiunea, ea și-a amintit că ancheta a plăcut atât de mult superiorilor (incluzând cuplul Ceaușescu), încât a fost reluată de trei ori (o redifuzare era oricum prevăzută în programul matinal al Televiziunii). Pe de altă parte, într-o convorbire telefonică pe care am avut-o cu ea, n-am reușit să aflăm dacă temele anchetelor și o parte din logistică erau furnizate de Securitate. Realizatoarea pretinde că anchetele erau realizate în urma unor scrisori primite de la telespectatori. Carmen Dumitrescu susține însă o cu totul altă idee, pe care tind s-o împărtășesc aici. Pe de altă parte, însă, Anca Arion n-ar fi avut parte probabil de aceeași notorietate dacă ar fi refuzat realizarea acestor anchete cel puțin discutabile.
 - ²⁵ Sistem centralizat de distribuire conform nevoilor din teritoriu și rezultatelor diplomelor; cei mai buni puteau alege unde să meargă potrivit ofertelor din acel moment. Repartizarea era centralizată la nivel de țară.
 - ²⁶ Conform propriei mărturii, cu ocazia unei discuții telefonice.

- ²⁷ Nu avem date care să susțină această afirmație — datele noastre din epocă se referă la anul 1980, când *Anchetele*, am văzut deja, au audiențe remarcabile.
- ²⁸ A se vedea memoriile lui Teodor Brateș, *Trilogia revoluției române în direct*, Ager — Economistul, București, 2004, 3 vol., (în special primul volum).
- ²⁹ Acesta inițiat încă din 1958. Ritmul de manifestare a fost de trei ani, dar după 1979 a mai avut loc doar în 1981, 1985 și 1988, fără popularizare. Din 2001, festivalul are loc o dată la doi ani.
- ³⁰ Amintim aici numele magazinului duminical din mai 1969, *Realitatea ilustrată*, care reia titlul unei reviste ilustrate din perioada interbelică — epocă altfel demonizată ca „burgheză”. De-a lungul primilor ani 1970, există emisiunea *Bucureștiul necunoscut*, difuzată pe Programul 2, în care se fac trimiteri la aceeași epocă „burgheză” a istoriei țării (emisiunea a fost redifuzată în 2011, pe postul TVR3).
- ³¹ Evoluția de la televiziunea cotidianului la cea a ideologiei poate fi exemplificată prin avatarurile unei emisiuni de care am mai vorbit: *Pentru noi, femeile*, 1967, continuată de *Căminul*, în 1970, devenită *Familia* în 1974 și, în cele din urmă, *Noi, femeile!*. Dacă primul titlu trimite la un spațiu social în care diferențele identitare sunt activate pozitiv și fără legătură cu ideologia politică de stat, al doilea nume așază femeia în „cămin”, redefinind liniile de demarcație socială în funcție de o ordine morală rigidă. Cel de-al treilea nume desemnează în mod expres „familia”, „celula de bază” a societății socialiste, care asigură reproducerea biologică, economică și politică a societății, în vreme ce ultimul nume, un performativ, include femeile în „masele largi” mobilizate pentru construcția socialismului. De-a lungul a opt ani, femeia a fost astfel socotită un consumator mediatic aparte prin diferența față de bărbat, apoi aparte prin rolul ei în familie, și în final un element în angrenajul maselor muncitoare.
- ³² Oare talk-show-urile din zilele noastre nu sunt adesea tot niște *Anchete TV*, difuzate cu singura intenție de a oferi răspunsuri gata mestecate unui public avid de senzație?

Anexă

- ¹ Subliniem: Occident înseamnă întâi de toate Germania Federală, acolo unde activează postul de radio Europa Liberă, Italia, Marea Britanie, SUA. Nu se fac însă niciodată referiri negative la Franța.

Bibliografie

Arhive

Arhivele Societății Române de Radiodifuziune (cuprind arhiva revistei *RadioTV*, respectiv *Panoramic*)
 Arhivele documentare ale TVR
 Arhivele Naționale ale României
 Arhivele Municipiului București
 Arhivele Ministerului Francez al Afacerilor Externe, Nantes, dosarul *București*
 FilMOTECA TVR

Studii, articole, discursuri (autori români)

*** *Cu privire la Radioteleviziunea română. Extrase din rapoarte, cuvântări, expuneri, articole*, Oficiul de Presă și Tipărituri al Radioteleviziunii Române, București, 1972.

*** *Programul de Radio și de Televiziune*, nr. 830, 15-21 octombrie 1967.

Andrei, Ștefan; Betea, Lavinia, *I se spunea Machiavelli*, Editura Adevărul, București, 2011.

Brateș, Teodor, *Trilogia revoluției române în direct: câteva zile dintr-o viață. 22 decembrie '89 în Studioul 4 al RTV*, vol. I, Editura AGER — Economistul, București, 2004.

Budeanu, Delia, *Live*, Editura Vremea, București, 2008.

Câmpeanu, Pavel, *Oamenii și televiziunea. O privire sociologică asupra telespectatorului*, Editura Meridiane, București, 1979.

Ceașescu, Nicolae, „Raport al Comitetului Central al PCR cu privire la activitatea PCR în perioada dintre Congresul al IX-lea și Congresul al X-lea și sarcinile de viitor ale partidului”, în

Congresul al X-lea al Partidului Comunist Român, Editura Politică, București, 1969.

Ceaușescu, Nicolae, *Raport la cel de-al XI-lea Congres al PCR*, Editura Politică, București, 1974.

Ceaușescu, Nicolae, „Raport“, în *Congresul al XII-lea al PCR*, Editura Politică, București, 1980.

Cioran, Emil, „Aspecte berlineze“, *Calendarul*, anul al II-lea, nr. 530/ 1933, pp. 1-2.

Cioroianu, Adrian, *Ce Ceaușescu qui hante les Roumains. Le mythe, les représentations et le culte du Dirigeant dans la Roumanie communiste*, Curtea Veche Publishing, AUF, București, 2004.

Cioroianu, Adrian, *Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului românesc*, ediția a II-a, Curtea Veche Publishing, București, 2007.

Constantiniu, Florin, „România între 1944 și 1989“, în *O istorie a românilor*, Fundația Culturală Română, Centrul de Studii Transilvane, Cluj-Napoca, 1998.

Cosașu, Radu, „Arta conversației la televiziune“, *Scînteia tinerețului*, 3 august 1967.

Crăciun, Victor (coord.), *Contribuții la cunoașterea Radioteleviziunii române*, Oficiul de Presă și Tipărituri al Radioteleviziunii Române, București, 1972.

Denize, Eugen, *Istoria Societății Române de Radiodifuziune. Instaurarea și consolidarea comunismului*, vol. II (1944 - 1965), Editura Casa Radio, București, 2000.

Frigioiu, Nicolae, *Industria culturală și cultură de masă*, Editura Politică, București, 1989.

Ghiu, Bogdan, *Ochiul de sticlă. Texte privind televiziunea (1991-1997)*, Editura All, București, 1997.

Macoveanu, Liviu A., *Ce este televiziunea?*, Editura Tineretului, București, 1963.

Malîța, Mircea; Giurescu, Dinu C., *Zid de pace, turnuri de frăție. Deceniul deschiderii: 1962-1972*, Editura Compania, București, 2011.

Moldovan, Rareș, *Simptomatologii*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2011.

Murgescu, Bogdan, *România și Europa. Acumularea decalajelor economice (1500-2010)*, Editura Polirom, Iași, 2010.

Muscă, Annie, *Tudor Vornicu*, Editura Terra, Focșani, 2008.

Nicolau, Valentin, *TVR. Mărire și decădere. Televiziunea publică în România și modelele europene*, Editura Nemira, București, 2009.

Oproiu, Ecaterina, *Jurnal I*, Editura Semne, București, 2013.

Pavelescu, Alina; Dumitriu, Laura (coord.), *PCR și intelectualii în primii ani ai regimului Ceaușescu (1965-1972)*, Arhivele Naționale ale României, București, 2007.

Popescu, Dumitru, *Am fost și cioplitor de himere*, Editura Expres, București, 1993.

Popescu, Dumitru, *Cronos autodevorându-se, Memorii III*, Curtea Veche Publishing, București, 2006.

Popescu, Dumitru, „Cuvântare la cel de-al X-lea Congres al PCR“, în *Congresul al X-lea al Partidului Comunist Român*, Editura Politică, București, 1969.

Popescu, Dumitru, „Cuvântare la Congresul al XI-lea al PCR“, în *Congresul al XI-lea al Partidului Comunist Român*, Editura Politică, București, 1975.

Rad, Ilie, „Ingerințe ale factorului politic în programele televiziunii române, înainte și după 1989“, în Ruxandra Cesereanu (ed.), *Curent și tendințe în jurnalismul contemporan*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2003.

Radioteleviziunea Română, *Cerbul de Aur '71*, Oficiul de Presă și Tipărituri al Radioteleviziunii Române, Brașov, 1971.

Roske, Octavian (coord.), *Enciclopedia regimului comunist*, Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului, București, 2013.

Stark, Alexandru, *Aventuri pe diagonală*, Editura Albatros, București, 1982.

Stark, Alexandru, *Reportaj despre un reportaj*, Editura Dacia, Cluj - Napoca, 1975.

Verzeanu, Valentin, *Opriți plăcerea la domnu*, Editura Răzeșu, București, 2008.

Studii și articole (autori străini)

Adorno, Theodor W., „Prologue sur la télévision“, în *Modèles critiques*, Editura Payot, Paris, 2003.

Anderson, Benedict, *Comunități imaginate. Reflecții asupra răspândirii și originii naționalismului*, traducere de Roxana Olteanu și Ioana Potrache, Editura Integral, București, 2001.

Baggaley, John; Duck, Steve, *Dynamics of Television*, Editura Saxon House, 1976.

Barnouw, Erik, *The Image Empire: A History of Broadcasting in the United States from 1953*, Oxford University Press, Londra, 1970.

Barthes, Roland, *Œuvres complètes, I, II*, Editura Seuil, Paris, 2002.

Baudrillard, Jean, *Le Ludique et le policier et autres textes parus dans Utopie (1967-1978)*, Editura Sens & Tonka, Paris, 2001.

Bell, Erin; Gray, Ann (editori), *Televising History: Mediating the Past in Postwar Europe*, Palgrave Macmillan, 2010.

Bignell, Jonathan; Fickers, Andreas (editori), *A European Television History*, Wiley-Blackwell, 2008.

Bougnoux, D., *Sciences de l'Information et de la Communication*, Editura Larousse, Paris, 1993.

Bourdieu, Pierre, *Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar*, ediția a II-a, traducere de Bogdan Ghiu și Laura Albușescu, prefață de Mircea Martin, Editura Art, București, 2012.

Bourdieu, Pierre, *Sur la télévision*, Editura Liber-Raisons d'agir, 1996.

Bourdon, Jérôme, *Du service public à la télérealité. Une histoire culturelle des télévisions européennes 1950-2010*, Editura INA, Paris, 2011.

Bowd, Gavin, *La France et la Roumanie communiste*, Editura L'Harmattan, Paris, 2008.

Bren, Paulina, *The Greengrocer and his TV. The Culture of Communism after the 1968 Prague Spring*, Cornell University Press, 2010.

Brunsdon, Charlotte, *Everyday Television — Nationwide*, British Film Institute, Londra, 1978.

Buonanno, Milly, *The Age of Television: Experiences and Theories*, Intellect Ltd., Bristol, Marea Britanie/ Chicago, SUA, 2008.

Burakowski, Adam, *Dictatura lui Nicolae Ceaușescu 1965-1989. Geniul Carpaților*, traducere de Vasile Moga, prefață de Stejărel Olaru, Editura Polirom, Iași, 2011.

Burton, Paulu, *Broadcasting in Eastern Europe*, University of Minnesota Press, 1974.

Castoriadis, Cornelius, „Les Destinées du totalitarisme“, în *Domaines de l'homme*, Editura Seuil, Paris, 1999.

Chalaby, Jean K., *Transnational Television in Europe: Reconfiguring Global Communications Networks*, I. B. Tauris, Londra, 2009.

Citton, Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, Editura Amsterdam, Paris, 2007.

Collins, Richard, *Television: Policy and Culture*, Unwin Hyman Ltd., Londra, 1990.

Crowley, David; Reid, Susan E. (editori), *Pleasures in Socialism: Leisure and Luxury in the Eastern Bloc*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2010.

Crowley, David; Reid, Susan E. (editori), *Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Block*, Berg, 2002.

Dawkins, Richard, *Dumnezeu: o amăgire*, ediția a II-a, traducere de Victor Godeanu, Curtea Veche Publishing, București, 2012.

De Certeau, Michel, *L'Invention du quotidien*, Editura Gallimard, Paris, 1980.

Engel, Pascal, *Les Lois de l'esprit. Julien Benda ou la raison*, Editura Ithaque, Paris, 2012.

Fiske, John, *Television culture*, Routledge, Londra, 1988.

Gombrich, Ernst, *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, Editura Phaidon, Londra, 1999.

Gorsuch, Anne E.; Koenker, Diane P. (editori), *The Socialist Sixties: Crossing Borders in the Second World*, Indiana University Press, 2013.

Groys, Boris, *Post-scriptumul comunist*, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Editura Idea, Cluj-Napoca, 2009.

Gumbrecht, Hans Ulrich, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, Stanford, California, 2004.

Hall, Stuart, *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, Editura Amsterdam, Paris, 2007.

Hall, Stuart, „La Culture, les médias et l'effet idéologique“, în Hervé Glevarec, Eric Macé, Evelyne Cohen, Marie-Françoise Lévy (editori), *La Télévision des Trente Glorieuses. Culture et politique*, CNRS, Paris, 2007.

Hartley, John, *Uses of Television*, Routledge, Londra, 1999.

Hoog, Emmanuel, *La Télé. Une histoire en direct*, Editura Gallimard, Paris, 2010.

Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W., *Dialectic of Enlightenment. Cultural Memory in the Present*, Stanford University Press, Stanford, California, 2002.

Horton, Donald; Wohl, Richard, „Mass Communication and Para-Social Interaction. Observations on Intimacy at a Distance“, *Psychiatry*, nr. 19/1956, pp. 215-229.

Howe, Irving, „Mass Society and Post-Modern Fiction“, *Partisan Review*, vol. XXVI, nr. 3, vara 1959.

Jost, François, *La Télévision du quotidien*, ediția a II-a, INA, De Boeck, 2003.

Jost, François; Chambat-Houillon, Marie-France, „La Télévision à l'essai: entre recherche et laboratoire“, *Télévision*, nr. 3, CNRS, Paris, 2012, pp. 11-29.

Ledos, Jean-Jacques, *L'Age d'or de la télévision*, Editura L'Harmattan, Paris, 1999.

Macdonald, Dwight, *Against the American Grain: Essays on the Effects of Mass Culture*, Editura Random House, 1962.

Macé, Eric; Maigret, Eric; Glevarec, Hervé, *Cultural Studies: Anthologie*, Editura Armand Colin, 2008.

Matei, Alexandru, „La Jeune Télévision roumaine en fleur: 1969 ou l'année charnière“, *Télévision*, nr. 3/2012, pp. 103-118.

Matei, Alexandru, „The Golden Stag Festival in Ceaușescu's Romania“, *Journal of European Television History and Culture*, vol. 1, nr. 2/2012.

Miller, Toby (ed.), *Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, Routledge, Londra, 2003.

Miller, Toby, *Technologies of Truth: Cultural Citizenship and the Popular Media*, University of Minnesota Press, 1998.

Nancy, Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, Editura Galilée, Paris, 1989.

Newcomb, Horace (coord.), *The Museum of Broadcast Communications Encyclopedia of Television*, ediția a II-a, Taylor & Francis Group, New York, 2004.

O'Neil, Patrick H., *Post-Communism and the Media in Eastern Europe*, Routledge, Londra, 1997.

O'Sullivan, Tim, „Television and the Home, 1946-1960“, în *Re-Viewing Television History*, Editura I. B. Tauris, Londra, 2007.

Prot, Robert, *Précis d'histoire de la radio et de la télévision*, Editura L'Harmattan, Paris, 2007.

Ragaru, Nadège; Capelle-Pogăcean, Antonela (editori), *Vie quotidienne et pouvoir sous le communisme. Consommer à l'Est*, Karthala & CERI, colecția „Recherches internationales“, 2010.

Rancière, Jacques, *Le Maître ignorant*, Editura Fayard, Paris, 1987.

Rancière, Jacques, *La Parole muette*, Editura Hachette, Paris, 1998.

Robinson, Michael J., „Reflections on the Nightly News“, în Richard P. Adler (ed.), *Understanding Television. Essays on Television as a Social and Cultural Force*, Editura Praeger, New York, 1981.

Roth-Ey, Kristin, *Moscow Prime Time: How the Soviet Union Built the Media Empire That Lost the Cultural Cold War*, Cornell University Press, 2011.

Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Editura Gallimard, Paris, 1948.

Sauvage, Monique; Veyrat-Masson, Isabelle, *Histoire de la télévision française: de 1935 à nos jours*, Nouveau Monde, Paris, 2012.

Sîrbu, A.T.; Polgár, Alexandru (coord.), *Genealogii ale postcomunismului* (cu desene de Dan Perjovschi), Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2009.

Smith, Anthony, *Television: An International History*, Oxford University Press, 1998.

Stiegler, Bernard, *La Télécratie contre la démocratie*, Editura Flammarion, Paris, 2006.

Virilio, Paul, *Esthétique de la disparition: essai sur le cinématisme*, Editura Balland, Paris, 1980.

Virilio, Paul, *La Machine de vision: essai sur les nouvelles techniques de représentation*, Editura Galilée, Paris, 1988.

Wheatley, Helen (ed.), *Re-viewing Television History. Critical Issues in Television Historiography*, Editura I. B. Tauris, New York, 2008.

Williams, Raymond, *Television: Technology and Cultural Form*, Routledge, Londra, 1974.

Zakharova, Larissa, „Le quotidien du communisme, pratiques et objets“, în *Annales. Histoire, sciences sociales*, nr. 2/2013.

Site-uri consultate

<http://www.tvr.ro/>.

<http://www.tvr50.ro>.

<http://www.youtube.com/watch?v=VPYIdTIVdMU>, 29 decembrie 2010.

<http://www.forum-auto.com>, 31 august 2011.

<http://www.nedelcu.net/documents/Jakobson-Theo-de-la-communication.pdf>, 30 noiembrie 2011.

http://www.observatorcultural.ro/Eu-vreau-sa-mor-ca-un-om-bun.-Interviu-cu-Neculai-Constantin-MUNTEANU*articleID_17320-articles_details.html, 19 iunie 2012.

<http://www.youtube.com/watch?v=fZWp7tLIhQA&feature=related>, 6 iulie 2012.

<http://www.revista22.ro/pavel-campanu-si-securitatea-6205.html>, 23 aprilie 2013.

http://en.wikipedia.org/wiki/Sopot_International_Song_Festival.

<http://forum.softpedia.com/index.php?showtopic=277953&st=36>.

<http://forum.softpedia.com/lofiversion/index.php/t277953-150.html>.

http://www.euscreen.eu/play.jsp?id=EUS_CCBFAB3743BC4235A02D7DCBFE2B0FA6.

<http://www.gsp.ro/gsp-special/superreportaje/au-fost-odata-100-000-remember-despre-recordul-incredibil-de-asistenta-de-pe-vechi-ul-23-august-269106.html>.

http://www.observatorul.com/articles_main.asp?action=article-viewdetail&ID=3870.
http://www.procesulcomunismului.com/marturii/fonduri/mart65_89/declinul_cenzurii_comuniste.htm.
<http://www.sferapoliticii.ro/sfera/149/art12-arhiva.html>.
<http://forum.softpedia.com/lofiversion/index.php/t605401.html>.
<http://www.youtube.com/watch?v=o2fC9s2NIBE>.
<http://www.youtube.com/watch?v=Xbykyo39AC0&feature=related>.
<http://www.ziare.com/stiri/ancheta/octavian-paler-a-inventat-cerbul-de-aur-403526>.

Emisiuni vizionate la Filmoteca TVR

- 1964** Săptămîna (3)
1965 Telecronica economică. Săptămîna (3)
1966 Omul și camera Telejurnal (Legea pensiilor) Clubul tinereții (3) Telecronica economică. Anchete TV (2)
1967 Conferința națională PCR. Clubul tinereții (aniversare, 4 ani). Dialog la distanță. Telecronica economică (3) Ora satului. Ancheta TV (2) Casa noastră (10 ani de TVR) Dosarul nr... Reflectoare (fragmente, N. Holban) Transfocator.
1968 Pentru noi, femeile (Anca Arion, 3) La ordinea zilei (3) În opinia dvs. (3) Telecronica economică. Transfocator (2)
1969 Tribuna săptămînii. Telejurnal (Țara se pregătește de alegeri). Ora satului (2) Congresul X — Secvențe din marea dezbateri. Telejurnal. (Itinerar vizita Ceaușescu Iran) Cronica ideilor (5 — Socialism și revoluția tehnico-științifică; Structuralismul în filozofie; Pregătirea Congresului X. Socialismul pe o nouă treaptă; Marxismul, după Congresul X; Teatrul politic). Itinerar european (din Paris) Interviu ministrul metalurgiei. La zi. (Mobilitate socială) Ancheta economică. Otopeni, poarta cerului. Ancheta TV (2) Nocturna 1969. Monografii contemporane. Transfocator (3) Reflectoare (fragmente)
1970 Plenara consiliului oamenilor muncii de naționalitate germană. Actualitatea literară. Ce știm? (Andrei Bacalu) Litoral 70. Saltul căprioarei (reportaj, Neamt). Prim plan (H. Lovinescu, Zoe Dumitrescu Bușulenga). Reportaj: Tensiune în Bucegi. Ancheta TV

- 1971** Programul făuririi conștiente a viitorului (dezbateri) În această țară, comuniștii. 50 ani în 50 de evocări (6 episoade: 1927, 1932, 1945, 1949, 1960, 1968) Postmeridian (Magazin duminical). Reportaj (Floreasca după 10 ani) Film Tv: Jaguarul, de Dan Necșulea.
1972 Conferința națională a partidului. Programul făuririi conștiente a viitorului (Identitatea morală a poporului român, dezbateri). Tinerii despre ei înșiși. Reportaje (zone agrement, raid prin piețele capitalei). Revista literară TV.
1973 Seară pentru tineret (Anca Arion). Ancheta TV (Anca Arion) Revista literară TV. (2 — Nouă serie, A. Păunescu)
1974 Congresul XI din Telejurnal. Seară pentru tineret (Orele de aur — Anca Fusariu)
1975 Telejurnal de noapte. Alegeri pentru MAN. Ancheta TV (3)
1976 Ancheta TV (3 — Anca Arion și Alexandru Stark).
1977 La ordinea zilei (2) Ancheta TV (2 — Anca Arion, Alexandru Stark). Creatorul și epoca sa (interviu cu A. Păunescu, nedifuzat).
1978 Antena vă aparține (2 — A. Păunescu)
1979 Secvențe pariziene (reportaj)
1980 Patria se cheamă poporul (documentar istoric). Ancheta TV (3 — Flux și reflux pe arterele Capitalei, acces liber la <http://www.youtube.com/watch?v=LPZFX9BN82E>; Al. Stark și C. Rădulescu). Reflector. Prim plan (Maistrul Dragu Ion)
1981 Ancheta TV (1 — A. Arion)
1982 Ancheta TV (3)
1983 Ancheta TV (2 — Anca Arion, C. Rădulescu) Fotograme din realitate

Index

A

A fi student communist, 331
A șaptea artă, 410
Abuzul, 331
Achim, Ionel, 434
Acs, Titi, 103, 190, 412
Actualitatea agricolă, 103
Actualitatea economică, 136, 261
Actualitatea industrială, 103
Agenda artistică, 262
Agenda economică, 175
Agenda politică, 135, 410
Agenda tehnică, 134
Albu, Longin, 416
Album duminical, 68, 223
Alma Mater, 136, 144, 410
Anagnoste, Radu, 416
Anchetă TV (Anchetă socială/
Ancheta T), 81, 84, 175, 207,
227, 245, 246, 261, 269, 273,
318, 319, 328, 344, 348, 357,
362
Andricu, Mihail, 109
Antip, Felicia, 68, 259, 260, 394
Apa sâmbetei, 331
Apartamentul, 223
Apostol, Gh., 198, 428
Arachelian, Vartan, 131, 319,
331, 345
Arc peste timp, 315
Arghezi, Tudor, 177

Arion, Anca, 21, 22, 96, 331,
338, 339, 342, 343, 345-365,
367, 399, 400, 423, 433, 449
Arion, George, 22
Auneanu, Manole, 70
Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu,
24, 174
Averty, Jean-Christophe, 390, 419

B

Bacalu, Andrei, 80, 331
Balaci, Alexandru, 402
Baranga, Aurel, 98
Barbu, Eugen, 219, 303, 304
Baron, Petre, 403
Bălașa, Sabin, 316
Bănică, Ștefan, 396
Bâdea, Ovidiu, 69
Beligan, Radu, 402
Berciu, Dumitru, 432
Berindei, Dan, 434
Bernard, Noël, 419
Berteanu, Ana, 397
Besoiu, Ion, 70, 192, 426
Block, Simion, 400
Blocul A-13, proprietate personală,
189
Bodnarenko, Pantelimon, 428
Bodnăraș, Emil, 198, 428
Botez, Demostene, 70, 104
Brașoveanu, Maria, 403

Brateș, Teodor, 400, 449
 Brătescu, Florin, 21, 93, 96, 345, 399, 428
 Breban, Nicolae, 81, 118, 176, 406, 423
 Bruckner, Pascal, 432
 Bucheru, Ion (Ionel), 17, 22, 96, 145, 165, 410, 411, 419, 420, 426
Bucureștiul necunoscut, 308, 449
 Budeanu, Delia, 254, 405, 407
 Budescu, Ion, 126
 Buhoiu, Aristide, 89, 345
 Buia, Octavian, 403
Bună seara fete, Bună seara băieți, 70, 144
 Buref, Flavia, 397
 Burtică, Cornel, 165, 243, 277, 404

C

Cadran mondial, 175, 410
Capcane, 331
Capodopere ale muzicii clasice, 136
Carmen Patriae, 319
Catedra nu este amvon, 338, 354-365
 Căliman, Călin, 69, 71, 156, 368
Căminele tineretului, 331
Căminul, 191, 293, 308, 319, 449
 Cărtărescu, Mircea, 24, 383
 Câmpeanu, Pavel, 18, 20, 21, 56, 179, 182, 228, 236, 237, 389, 402, 403, 411, 433, 435
Cântare Patriei, 68, 109, 110, 111, 134, 308, 316, 319, 394, 409
Cântarea României, 68, 149, 195, 213, 319, 409, 411, 413
Cântece de viață nouă, 221
Cântecul săptămânii, 316
Cât ne costă lipsa de răspundere, 331
Ce-ați dori să revedeți?, 105
 Ceașescu (Elena, Nicolae), 14, 17, 18, 19, 24, 33, 34, 38, 39, 41, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68,

71, 76, 77, 78, 80, 92, 94, 96, 97, 98, 100, 101, 105, 108, 109, 110, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 143, 148, 149, 150, 151, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 169, 172, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 191, 193, 195, 196-207, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 224, 226, 228, 230, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 241, 242, 244, 245, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 257, 264, 265, 266, 267, 268, 271, 272, 277, 281, 282, 283, 285, 286, 291, 293, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 313, 315, 316, 317, 318, 321, 322, 323, 324, 327, 328, 331, 335, 340, 342, 345, 347, 349, 355, 358, 359, 360, 363, 364, 389, 390, 391, 392, 394, 395, 396, 399, 401, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 415, 416, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 426, 427, 428, 430, 431, 432, 434, 435, 438, 440, 445, 446, 449
 Ceașescu, Nicu, 405
 Cernea, Mihai, 434
 Ceterchi, Ion, 434
Cheia orașului, 71, 136
 Chelbașu, Eleonora, 400
 Chenot, Bernard, 421
 Chiriac, Corina, 402
Cincinalul 1966-1970 în zile și imagini, 109

Cine știe, continuă!, 410
 Ciorbagiu, Viorica, 398
 Ciurescu, Ilie, 427
Climat social, 344
Club XX, 144, 208
Clubul romantic, 221, 430
Clubul tineretului, 87, 91, 123, 176, 222
Colocviu despre viitor, 320
 Comarnescu, Milena, 259
Confruntări, 107, 144, 208
Contrapunct, 107, 144
Conviețuire, 331
Convorbiri literare, 144
 Corjos, Nicolae, 102
 Corondan, Gianina, 185
 Coșău, Radu, 178, 181, 267
 Crintea, Armand, 417
 Cristea, Ionel, 21, 329, 435, 442, 446
Cronica artelor plastice, 262
Cronica cinematografică, 262
Cronica ideilor, 175, 226, 231, 401, 422, 434
Cronica muzicală, 141, 262
Curierul artelor, 103

D

D'Arcy, Jean, 388
 Daicoviciu, Constantin, 445
Dallas, 39, 133, 349, 357, 435
 Damian, Liviu, 403
 Daur, Mirabela, 231
 Dăscălescu, Camelia, 192
 De Gaulle, Charles, 57, 167, 170, 393, 420, 421
De strajă patriei, 103, 109, 110, 111, 149, 308
De vorbă cu gospodinele, 223, 309
Dezbateri culturale, 221
Dialog cu telespectatorii, 144
Dialog la distanță, 134, 191-196, 393, 409, 427
Dimineața maturității, 105, 207
 Dimitriu, Ștefan, 21, 23, 96, 344, 357, 358, 399, 440

Dinescu (Popescu), Santuzza, 411, 444
Disciplina — foc continuu, 344
Divertiment '71, 110
DMH (Direcția Mișcării Hărtilor), 331
 Dobrescu, Miu, 116, 399
 Domokos, Géza, 99
Dosarul nr...., 175, 190, 423
Dosarul X, 190
 Drăghici, Alexandru, 58, 186
Drumul Soarelui, 23, 141, 142, 156, 157, 171-174, 297
Drumuri în istorie, 221
 Dubcek, Alexander, 359
Duminica sportivă, 106
 Dumitrescu, Carmen, 21, 89, 90, 91, 96, 208, 319, 331, 340, 345, 365, 385, 391, 399, 405, 420, 429, 435, 436, 440, 445, 449
 Dumitrescu, Ion, 402
 Durieux, Claude, 136, 163
Dus-întors pe drumul amăgîrilor, 22, 344, 367
 Duțescu, Dan, 102

E

Emisiune în limba maghiară, 70, 109, 110
Emisiune pentru copii, 103, 141
Emisiunea pentru sate, 103, 175
 Enache, Ciprian, 329, 353, 398, 434
 Enișteanu, Galina, 331
Eu... și micul ecran, 104, 190
 F
Familia, 449
Față-n față, 175
 Fen, Hua Kuo, 407
 Filipescu, Radu, 14
 Florea, Mihai, 426
 Florian, Radu, 434
Flux și reflux pe arterele Capitalei, 340, 352-354

Fotograme din realitate, 39, 89, 120
Fusariu, Anca, 21, 23, 89, 145,
340, 345, 353

G

Gabrea, Radu, 433
Gala lumilor, 314
Gheorghiu, Jeana, 237
Gheorghiu-Dej, Gh., 58, 67, 96,
130, 132, 145, 157, 159,
180, 199, 282, 307, 322,
359, 428, 447
Ghișeul, 223
Gierek, Edward, 11
Giosanu, Mircea, 93, 94, 95, 177,
399
Giugaru, Alexandru, 49
Gong, 262
Gréco, Juliette, 417
Grigorescu, Ioan, 17, 20, 113,
152, 259, 260, 263
Groza, Mia, 434
Groza, Octavian, 318

H

Heidegger, Martin, 15, 30, 286
Herscovici, Simon, 403
Holban, Nicolae, 21, 89, 93, 96,
345, 433
Hrușciiov, Nikita, 11, 96, 157,
331, 359, 397

I

Iliescu, Ion, 199, 218, 349, 400
Imoralitatea indisciplinei, 344
Ionescu, Eugen, 23, 125, 401
Ionescu, George, 112
Iov, Nicolae, 416
Isac, Adrian, 70
Istorie vie, 233, 300
Ivașcu, George, 56, 389

Î

În căutarea timpului pierdut, 331
În direct, 175, 308

Între metronom și cronometru, 71,
144, 182, 262
*Întrebări la care s-a răspuns și
întrebări la care nu s-a răspuns
încă*, 261

J

Jianu, Ion, 428

L

*La hotarul dintre două trimestre:
calitatea pregătirii elevilor*, 344
La ordinea zilei, 175, 189, 434
La zi, 140
Lazarov, Valeriu, 21, 164, 416,
426
Lenin, 279
Les raisins verts (Strugurii verzi),
390
Levițchi, Leon, 102
Liceenii, 107, 136
Lira, 262
Lovinescu, Horia, 405
Lumea copiilor, 136

M

Magazin duminical, 106, 111
Magdin, Petre, 237
Mai aveți o întrebare, 69, 71, 136
Malița, Mircea, 98
Mandric, Eugen, 272, 273, 295,
317, 406
Manițiu, Ion, 69, 70
Mao, 407
Marile muzee, 262
Marina, Ion, 125
Marx, Karl, 31, 112, 173, 196,
231, 237, 284, 335, 429,
447
Masa cu cărți, 107
Masa rotundă a televiziunii, 107
Maurer, Ion Gheorghe, 131, 135,
198, 199, 203, 406, 418
Maximilian, Mihai, 395
Mazilu, Dumitru, 434
Măgură, Ioana, 67, 419

Mălineanu, Henry, 316
Medicamentul, aliat sau dușman?,
331
Mihăescu, Dan, 103, 190
Mihuț, Mariana, 111
Mitterrand, François, 388, 413
Mondanos, Elisabeta, 105, 207,
412, 434
Monografii contemporane, 136, 170,
261
Morin, Edgar, 86
Mult e dulce și frumoasă, 262
Munteanu, Neculai Constantin,
317
Murgulescu, Ilie, 409
Muzicorama TV, 107, 144

N

Năstase, Gheorghe, 430
Neacșu, Iulian, 69, 70
Neșulea, Anton, 416
Nicolaescu, Sergiu, 14, 112, 213,
285, 326, 404
Nixon, Richard, 11, 139, 144,
171
Noi suntem opinia publică, 340
Noi și natura, 331
Noica, Constantin, 349, 447

O

O seară la club, 144, 208
O viață pentru o idee, 221, 308
Opinia dumneavoastră, 105, 207,
261
Oproiu, Ecaterina, 14, 15, 21, 64,
65, 69, 70, 93, 259, 260,
266, 268, 307, 392, 437
Ora satului, 110, 136
Orașe și orașe, 175

P

Paler, Octavian, 17, 21, 87, 102,
104, 112, 161, 214, 410,
416, 431
Pamfil, Sorin, 21, 140, 329, 353,
398, 434

Panoramic, 175
Patrium Carmen, 134, 409
Păunescu, Adrian, 14, 80, 81,
166, 238, 280, 290, 292,
298, 303, 304, 326, 358,
404, 410, 429, 446
Părvulescu, Constantin, 92, 306,
328, 394, 434
Pentru noi, femeile (Noi, femeile!),
84, 87, 91, 176, 189, 191,
293, 423, 449
Perdichi, Elena, 441
Piersic, Florin, 69, 70, 420
Pietraru, George, 72, 89, 225,
394
Pitiș, Florian, 176
Plătăreanu, Valentin, 111, 223
Poalelungi, Vasile, 444
Pop, Sânziana, 70
Pop, Valeriu, 113, 163
Popa, Cornel, 105, 223, 434
Popa, Temistocle, 192
Popescu, Dumitru, 21, 24, 33,
53, 57, 58, 59, 60, 68, 80,
83, 99, 115-126, 131, 159,
160, 163, 165, 167, 217,
218, 220, 252, 266, 268,
271, 325, 330, 337, 357,
358, 392, 403, 404, 405,
407, 412, 431, 438
Popescu, Mihai, 70
Popescu, Nicolae, 113
Popescu, Petre, 249, 250, 254,
255
Popescu, Stela, 396
Popovici, Alecu, 259
Popovici, Jean, 403
Popovici, Titus, 99
Prim-plan, 65, 70, 221, 261, 285,
308, 401
Promenada duminicală, 223, 308

R

Radnev, Manase, 24, 97, 98, 229,
331, 401
Rarău, Rodica, 89, 345

- Rădulescu, Cornelia, 198, 272, 314, 340, 345
 Rădulescu, Florica, 405
Răspundem prezent, 144
Răspunsuri vechi, răspunsuri noi, 331
 Râpeanu, Valeriu, 17, 161, 163, 166, 396, 420
Realitatea ilustrată, 68, 69, 70, 106, 208, 449
Reflector, 16, 24, 54, 60, 61, 69, 79, 80, 91, 93-112, 136, 141, 145, 175, 177, 178, 179, 182, 189, 221, 229, 240, 244, 246, 261, 269, 275, 276, 284, 308, 309, 314, 315, 323, 328, 329, 333, 352, 361, 369, 391, 399, 400
 Reith, John, 57, 83, 388
Reportaj-anchetă, 208
Reportajul săptămânii, 209
Reporterii noștri în țară și peste hotare, 102
Retrovizor, 22, 329
Revelionul tineretului, 188
Revista economică TV, 177, 309, 329
Revista literar-artistică TV, 316
Revista literară TV, 272, 298, 326
Revista revistelor, 262
 Richard, Cliff, 417, 419
Ritm, Tinerețe, Dans, 144, 309, 314
Ritmuri contemporane, 298
România '71, 110, 112
România în lume, 222, 308
 Rouch, Jean, 86
- S**
 Sabbagh, Pierre, 421
Salon literar TV, 70, 107, 136, 141, 144, 262, 410
 Sandu, Marian, 259
Satirotapie, 334
Satul contemporan, 222
- Sava, Ion, 70, 331, 399
 Sava, Octavian, 395
 Săndulescu, Liana, 23, 329
Săptămâna, 261, 329
 Săraru, Dinu, 417
 Sântimbreanu, Mircea, 358
 Sbârcea, George, 403, 417
Scena, 136, 308
Sfatul medicului, 262
 Silvestru, Valentin, 447
 Similea, Angela, 236, 420
 Sion, Bujor, 68, 119, 165, 216, 266, 317, 388, 392, 427
Sociorama, 275, 276
 Solomon, Dumitru, 223
 Spătaru, Dan, 69, 70, 231
 Spornic, Aneta, 432
 Stalin, Iosif, 12, 43, 96, 128, 157, 233, 241, 359
 Stancu, Zaharia, 77, 299, 327, 395, 441
 Stark, Alexandru, 25, 61, 89, 126, 208, 245, 246, 247, 248, 251, 253, 270, 289, 331, 338, 339, 340, 344, 345, 367, 385, 396, 399, 436, 437, 446
 Stănescu, Marin, 399
Steaua fără nume, 262
 Stieber, Cleo, 49, 67
 Stir, Mircea, 411
 Stoian, Mihai, 23, 70, 72, 73, 209, 331, 395
 Stoica, Chivu, 52, 58, 198
Studio X, 431
Studioul pionierilor, 136
 Suciu, Florin, 125
Suntem o generație romantică, 299
 Suto, Andras, 99
- Ș**
Școala campionilor, 223
Școala și producția, 331
Seară pentru tineret, 243, 308, 319, 330
 Șerban, Andrei, 423
- Șerban, Radu, 192
 Șincan, Dionisie, 432, 434, 441
Știință, tehnică, fantezie, 85
- T**
 Tatulici, Mihai, 126, 237-238
 Tănase, Dumitru I., 113
 Tănase, Nicuță, 400
Te cânt, Partid, 141
Teatru în studio, 136
Telecinemateca, 141, 182, 261, 308
Telecinemateca pentru copii, 223
Teleconferința de presă, 200, 308, 318
Telecronica economică, 91, 92, 175, 298, 434
Teleenciclopedia, 8, 150, 182, 276, 290, 309, 313, 314, 443
Teleglob, 135, 410
Telegurnal (Telegurnalul de seară), 19, 71, 109, 110, 111, 128, 131, 141, 181, 182, 196, 197, 199, 201, 203, 236, 254, 260, 261, 263, 264, 275, 276, 296, 308, 309, 314, 315, 316, 323, 324, 329, 332, 347, 400, 408, 410, 411, 427, 429, 433, 435
Teleobiectiv, 177, 222, 308, 309
Telerama, 223, 308
Telesport, 103, 111
Telescoală, 102, 221, 262, 264, 308, 432
Teleuniversitatea, 261
Telex, 221
 Tertulian, Nicolae, 422
 Theodoru, Victor, 423
Timp și anotimp în agricultură, 315
Tinere, cunoaște-ți țara, 107
Tinerii despre ei înșiși, 231, 308, 318, 319
 Tito, Iosip, 11, 187
 Toma, Atanasie, 422
 Toth, Rodica, 223
- Transfocator*, 24, 39, 54, 60, 66, 72, 76, 78, 81, 84, 89, 90, 91, 95, 101, 104, 105, 141, 145, 208, 225, 229, 261, 391, 402, 429, 433, 436, 445
Trepte spre viitor, 103
Tribuna economică, 353
Tribuna TV, 217, 324, 325
TV pentru specialiști, 103
- Ț**
Țara se pregătește de alegeri, 170
 Țăranu, Sanda, 255, 256
 Țicu, Marius, 423
- U**
 Ujică, Andrei, 24, 174, 448
Un fapt văzut de aproape, 244
Un zâmbet pe 16 mm, 24, 329
 Urmuzescu, Paul, 416-417
- V**
 Valeriu, Emanuel, 84, 331, 345
Varietăți '71, 110
Varietăți cu public, 69, 412
 Vasiloni, Horia, 441
 Verzeanu, Valentin, 21, 329, 411, 422
Viața satului, 109, 110, 175, 177, 301, 308, 312, 314
 Vitanidis, Gheorghe, 426
Vitrina cu cărți, 107, 144
 Voiculescu, Dan, 428
Vom reveni după șase luni, 104
 Vornicu, Tudor, 17, 21, 39, 80, 87, 89, 120, 136, 144-152, 168, 216, 236, 240, 259, 344, 416, 417
- Z**
Zig-Zag, 103, 104, 107, 190, 213, 405
 Zitron, Leon, 144, 413

Cuprins

O singură fereastră și mai multe povești (<i>prefață de Adrian Cioroianu</i>)	7
Cuvânt înainte	11
Argument	29

I.

Preludiul unui fenomen social.

Televiziunea română în context european

1. Televiziunea ca serviciu public. Precursori: Marea Britanie și Franța	43
2. Televiziunea română de dinaintea televiziunii	46
3. Radioteleviziunea Română, instituție în România comunistă	52
4. Momentul recunoașterii. Televiziunea Română și discursul politic	55

II. TVR 1965-1973:

Știință, teatru, *Reflector*, sport și music-hall

1. „Sesizările s-au transformat în critici serioase“	66
2. Televiziunea în cronici	68
3. <i>Hei, pletoși!</i> Primele anchete de televiziune	72
4. Politic, ideologic și cultural. Contradicții. <i>Reflector</i>	79 93
<i>Structura Televiziunii Române în 1969. Redacțiile</i>	112
<i>Dumitru Popescu</i>	115

5. 1969, an de cumpănă	126
6. Contextul și structura programelor în 1969	135
<i>Tudor Vornicu</i>	144
7. Un viitor promițător pentru televiziune	152
<i>Festivalul de muzică ușoară „Cerbul de Aur“</i>	161
8. De la un festival internațional la „campaniile“ naționale	169
9. Emisiunile social-educative și misiunea serviciului public de televiziune	174
10. Oficiul de Studii și Sondaje. O anchetă din 1969 și semnificațiile ei în 2013	179
11. Valori sociale promovate de televiziune la sfârșitul anilor 1960	186
12. Televiziunea și figura lui Ceaușescu în august 1968	196
13. Raportul între colectiv și individ în discursul emisiunilor social-educative	207
14. 1969-1972: începutul eșecului discursului mediatic socialist	210
<i>Arca lui Noe: Consiliul Național al</i> <i>Radioteleviziunii</i>	218
15. Televiziunea și subminarea politicului. De la vocile „opiniei publice“ la „opinia publică“ fără voce ...	225
16. Trăirea ideologică: cum ajungi la ea?	230

III. Televiziunea și utopia „trăirii ideologice“. 1973-1983.

1. Profesioniștii în reconversie ideologică: limbajul dublu	239
2. Televiziunea ca mijloc de <i>mobilizare</i> a „întregului popor“ <i>la realizarea „operei“</i>	249
3. Emisiunile sociale în reconversie profesională. Dezbateri despre televiziune la începutul anilor 1970	258
<i>Culoarea și transmisiunile sportive</i> <i>internaționale</i>	277

4. Televiziunea, între medierea trăirilor și medierea semnificațiilor	278
5. Televiziunea ca sinteză între trăire și ideologie	283
6. Programele după 1972	305
7. 1973: <i>Cincinalul în patru ani și jumătate</i> . Momentul restalinizării propagandei	315
8. Anchetele morale, între asprime „populară“ și clemență „seniorială“	327
<i>Anca Arion și Carmen Dumitrescu</i>	345

Anexă	367
Note	383
Bibliografie	445
Index	454

Editor: Grigore Arsene
Redactor: Doina Jela
Corector: Gina Copel
Tehnoredactor: Dragoş Dumitrescu

CURTEA VECHE PUBLISHING
str. Aurel Vlaicu nr. 35, Bucureşti, 020091
tel.: 021 260 22 87, 021 222 57 26
redacţie: 0744 55 47 63
fax: 021 223 16 88
distribuţie: 021 222 25 36
redactie@curteaveche.ro
www.curteaveche.ro